

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)  
Escola de Comunicação (ECO)

TALITHA GOMES FERRAZ

**CONSTRUÇÃO DE SOCIABILIDADES  
E MEMÓRIAS NA TIJUCA:  
O caso dos extintos cinemas da Praça Saens Peña e as atuais formas de  
espectação cinematográfica no bairro**

Rio de Janeiro  
Março de 2009

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)  
Escola de Comunicação (ECO)

**CONSTRUÇÃO DE SOCIABILIDADES  
E MEMÓRIAS NA TIJUCA:  
O caso dos extintos cinemas da Praça Saens Peña e as atuais formas de  
espectação cinematográfica no bairro**

TALITHA GOMES FERRAZ

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Janice Caiafa Pereira e Silva

Rio de Janeiro  
Março de 2009

Ferraz, Talitha Gomes.

Construção de sociabilidades e memórias na Tijuca: o caso dos extintos cinemas da Praça Saens Peña e as atuais formas de espetação cinematográfica no bairro. / Talitha Gomes Ferraz. Rio de Janeiro, 2009.

218 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação - ECO, 2009.

Orientadora: Janice Caiafa Pereira e Silva

1.Tijuca. 2.Sociabilidade. 3.Memória. 4.Espaço urbano. 5.Exibição cinematográfica. 6.Espectação cinematográfica. I. Janice Caiafa (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

**Talitha Gomes Ferraz**

**Construção de sociabilidades de memórias na Tijuca: o caso dos extintos cinemas da Praça Saens Peña e as atuais formas de espetação cinematográfica no bairro**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 13 de março de 2009

**Banca Examinadora**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Janice Caiafa Pereira e Silva – Orientadora

Doutora em Antropologia (Cornell University), ECO-UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Virgínia Kastrup

Doutora em Psicologia Clínica (PUC-SP), Instituto de Psicologia-UFRJ

---

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

Doutor em Comunicação (UFRJ), ECO-UFRJ

Rio de Janeiro

2009



Dedico esta dissertação à Odette, minha avó já ausente, e àquela nossa sessão de “Ghost” no Art-Palácio Tijuca, no final de uma entre tantas tardes de andanças pela Praça Saens Peña, trajetos que fazíamos sem contar as horas.

Também à minha batalhadora mãe Carlinda, em quem enxergo as forças de amar, crer, perseverar e viver. Ao meu irmão e amigo Thales, por sua ternura e solidez.

## AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo auxílio financeiro que possibilitou esta realização; À Janice Caiafa, orientadora sempre presente e cuidadosa, que me mostrou a beleza da “metalurgia clandestina”; Ao meu pai, pelos ensinamentos sobre o passado; À eterna amiga Juliana Manzoni, pela amizade de infância que cultivamos; Ao meu querido amigo Rafael Monteiro, companheiro de sala de cinema, por seu carinho e fraternidade incondicionais; Ao grande amigo Eduardo Ferraz, pela cumplicidade, atenção e momentos de entusiasmo; A Sérgio Gordilho e José Carlos Gomes, que acreditam na criação; À amiga Érika Brunner, pelo apoio afetuosos; Às valiosas amigas Bárbara Salomão, Camila Vasconcelos, Clarissa Pepe, Fernanda Canavêz, Juliana Cunha, Letícia Camilher e Renata Dillon, pelo incentivo constante; Aos companheiros de mestrado e vida acadêmica, pelos intensos e coloridos dois anos de transformações, alegrias e congressos inesquecíveis, especialmente, em ordem alfabética, à Clara Meirelles, Danielle Brasileira, Fernanda Gomes, João Paulo Malerba, Liliane Nascimento, Mayka Castellano, Marianna Araújo, Nina Quiroga, Rosane Serro, Sofia Zanforlin, Tatiana Galvão e Vitor de Castro; Aos professores do programa de Pós-graduação da ECO-UFRJ, por todo o aprendizado em suas aulas e conversas, sobretudo, a Ana Paula Goulart, João Freire Filho, Micael Herschmann, Mohammed ElHaji e Suzy dos Santos; Aos funcionários da ECO, em especial a Arthur Vinicius da Costa e Jorgina Silva; Às professoras Claudete Daflon, Maria Cristina Ribas e Sandra Korman (PUC-Rio), que incentivaram a minha entrada no mestrado, e ao professor João Luiz Vieira (UFF) pela ajuda prestada com seu estudo sobre salas de cinema do Rio de Janeiro; Aos funcionários das instituições Acervo do MAM-Rio, Acervo da Divisão de Monumentos e Chafarizes da Fundação Parques e Jardins da Prefeitura do Rio, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Bibliotecas da UFRJ (CFCH, ECO, IFCS), Biblioteca do CCBB, Biblioteca da PUC-Rio, Biblioteca da ABI, Filme B, Grupo Severiano Ribeiro, Instituto Municipal Pereira Passos, Tijuca Tênis Clube, em especial a Alda Rosa (TTC), Francisco Pinto (Grupo Severiano Ribeiro), Hernani Heffner (MAM-Rio) e Luiz Paulo Leal (IPP); À Flávia Goulart, da Total Filmes, pelo carinho e disponibilidade; À Isabela Fraga pelo auxílio com as transcrições; E, por último, embora não preteridos, a todos os entrevistados que tanto contribuíram para a construção (e co-produção) deste trabalho, com suas memórias, passados e presentes ativos.

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. (...) É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo (Gilles Deleuze, *Conversações*).

(...) a sala de cinema (de tipo comum) é um local de disponibilidade. (...) É neste escuro urbano que se trabalha a liberdade do corpo; este trabalho invisível dos afetos possíveis emana de um verdadeiro casulo cinematográfico. O espectador de cinema poderia retomar a divisa do bicho-da-seda: *inclusum labor illustrat*, é porque estou fechado que trabalho o brilho em todo meu desejo. Neste escuro do cinema (escuro anônimo, povoado, numeroso: ah, o aborrecimento, a frustração das projeções ditas privadas!) repousa a própria fascinação do filme (seja ele qual for) (Roland Barthes, *Saindo do Cinema*).

(...) minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros (...) o homem é uma equação do eu e do outro (...) (Mikhail Bakhtin, *Estética da Criação Verbal*).

## RESUMO

FERRAZ, Talitha Gomes. **Construção de sociabilidades e memórias na Tijuca: o caso dos extintos cinemas da Praça Saens Peña e as atuais formas de espetação cinematográfica no bairro.** Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009

A Praça Saens Peña, localizada no bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, já foi chamada de Segunda Cinelândia Carioca, Cinelândia da Tijuca e também de Cinelândia Tijucana. Em 1907, foi uma das primeiras regiões da cidade a inaugurar salas de exibição e chegou a abrigar, ao mesmo tempo, treze cinemas de rua muito próximos uns aos outros, na segunda metade do século XX, tornando-se um notável pólo exibidor que se extinguiu completamente em 1999. Do auge ao fechamento dos *movie palaces* e poeirinhas que compuseram esse circuito, até a entrada do modelo das salas *multiplex* na Tijuca, localizadas no *shopping center* do bairro, verificamos como o cinema, enquanto equipamento coletivo de lazer e promotor de encontros e agenciamentos entre diversos elementos humanos e não-humanos, ressoa na configuração dos espaços construídos das cidades, na vida cotidiana e no imaginário das pessoas. Assim, partindo de uma pesquisa etnográfica que envolveu entrevistas com antigos frequentadores dos cinemas extintos e observação participante, este trabalho estuda a construção de memórias e como a experiência de espetação cinematográfica, isto é, a atividade de ir ao cinema pôde e pode constituir formas de sociabilidade, possibilitando diferentes tipos de apropriação do espaço urbano.

Palavras-chave: *Tijuca, Sociabilidade, Memória, Espaço urbano, Exibição cinematográfica, Espectação cinematográfica*

## ABSTRACT

FERRAZ, Talitha Gomes. **Building of sociabilities and memoirs at Tijuca: extinct movie theaters of Saens Peña Square case and current ways of movie watching in the neighbor.** Rio de Janeiro, 2009. Dissertation (Master's Degree in Communications and Culture) – Communication College, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009

Saens Peña Square, located at Tijuca, neighbor of North Zone of Rio de Janeiro, was once known as Second *Carioca* Cinelândia (“Cinema land”), Tijuca’s Cinelândia and Cinelândia *Tijucana*. In 1907, it was one of the first areas to open screening rooms in the city. It gathered, at the same time, thirteen street movie theaters, few miles away from each other, at the second half of the 20<sup>th</sup> century. Therefore, it became a notable exhibition center, completely extinguished at 1999. From summit to closing of this area movie palaces and *poeirinhas*, until entrance of multiplex rooms models at Tijuca, located in the neighbor shopping mall, we understand how cinema, as a collective tool for leisure and agent for gatherings and assemblages between human and non-human elements, resonates in cities built spaces structures, in daily life and people’s mind. Thus, from an ethnographic research involving interviews with those who used to go to the extinct movie theaters and participating observation, this essay studies memoir building and how the action of going to the movies might and may build ways of sociability, enabling different kinds of urban space possession.

Key words: *Tijuca, Sociability, Memoir, Urban space, Movie screening, Movie watching*

## ÍNDICE

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
 <b>1º Capítulo) Urbanização e Cinema: a cidade, a Tijuca e os modos de vida modernos.....</b>	<b>20</b>
1.1) Apontamentos sobre a urbanização do Rio de Janeiro .....	20
1.1.a) O cenário da <i>Belle Époque</i> carioca .....	20
1.1.b) Notas sobre as re-elaborações urbanas do Rio de Janeiro no início do século XX.....	25
1.1.c) Hiperestímulos: o mercado e o papel do cinema na cidade moderna .....	28
 1.2) Formação da Tijuca: entre tradicionalismos e modernidades .....	31
1.2.a) Processo de urbanização do bairro.....	31
1.2.b) Praça Saens Peña: de espaço rural a núcleo urbano e bucólico.....	34
1.2.c) O local do tijucano .....	37
 1.3) Ofertas de lazer e cinema na Tijuca: primeiros tempos .....	40
1.3.a) Diversões modernas .....	40
1.3.b) As primeiras salas de cinema: efemeridades e adaptações .....	42
 1.4) A Segunda Cinelândia Carioca.....	49
1.4.a) Mudanças no mercado cinematográfico e o fim dos cine-teatros.....	49
1.4.b) <i>Movie palaces</i> e ar condicionado perfeito .....	51
1.4.c) Anos 60, 70 e 80: além do luxo e com alguns poeiras .....	55
 <b>2º Capítulo) A “mancha” do cinema: fisionomias, equipamentos coletivos e sociabilidades na Praça Saens Peña.....</b>	<b>59</b>
2.1) Remodelação da Saens Peña e formas de circulação.....	59
2.1.a) Coexistências, rupturas e continuidades.....	59
2.1.b) No tom das primeiras reformas urbanísticas .....	60
2.1.c) Arranjos físicos e sociais no ponto nodal da Tijuca .....	62
2.1.d) E chega o Metrô: entre tapumes, queixas e dispersões .....	68
 2.2) A diversidade de equipamentos: cinemas, lojas e usos da rua .....	72
2.2.a) Veia comercial e dinâmicas do lazer na Praça Saens Peña .....	72
2.2.b) Os prédios da “mancha” do cinema no “balé da boa calçada” .....	83

<b>3º Capítulo) Memória e espaço urbano: o papel dos cinemas da Praça Saens Peña na vida de moradores e transeuntes.....</b>	<b>93</b>
3.1) Apropriação produtiva do espaço urbano .....	93
3.2) As formas de lembrar e o que se lembra: afetos, cinema e espaço vivido.....	107
3.2.a) Cheiros, luzes e sons no rumo dos cinemas.....	112
3.2.b) Namoros e flertes no escurinho do cinema, e do lado de fora.....	115
3.2.c) Cinema: local de trabalho.....	116
3.2.d) Tudo pelo cinema.....	119
3.3) Produção de subjetividade e desejo.....	120
 <b>4º Capítulo) O fim dos cinemas de rua e as atuais formas de especção cinematográfica na Tijuca: outras apropriações do espaço urbano, outras platéias.....</b>	<b>126</b>
4.1) A Praça Saens Peña sem cinemas.....	126
4.1.a) Aspectos recentes da Praça e condições gerais da Tijuca.....	126
4.1.b) Decadências, desgastes e sobrevidas do mercado de exibição .....	132
4.1.c) Outras mentalidades das platéias, outros desejos .....	138
4.1.d) Fechamentos que marcaram a Tijuca e os tijucanos.....	145
4.2) Entrar e sair do cinema hoje na Tijuca: mudanças no ritual de especção cinematográfica.....	156
 <b>Considerações Finais.....</b>	<b>166</b>
 <b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>173</b>
 <b>Anexo I) Fotografias e imagens.....</b>	<b>184</b>
 <b>Anexo II) Total de salas do Brasil na década de 1970.....</b>	<b>216</b>
 <b>Anexo III) Listagem dos cinemas da Tijuca.....</b>	<b>217</b>

## Introdução

Em 6 de novembro de 2008, o suplemento Tijuca do Jornal O Globo trouxe uma pequena reportagem sobre uma comunidade do *site* de relacionamentos Orkut, na Internet, que pede a construção de salas de cinema do Grupo Estação no bairro da Tijuca, Zona Norte da cidade. Segundo a matéria jornalística e a entrevista com o idealizador da congregação virtual, um jovem publicitário tijucano, a idéia do movimento é incentivar a abertura de cinemas dessa empresa exibidora na região; de acordo com o texto, a vontade dos participantes é de que as salas ocupem espaços vazios do bairro, os quais já estão sendo estudados pelos internautas para que a proposta ganhe peso. A reportagem também fala – muito brevemente, numa conversa com o presidente da companhia exibidora, Marcelo França Mendes – a respeito das reais possibilidades de inauguração de uma unidade do Estação naquela área. Apesar do empresário dizer que sempre teve pretensões de inaugurar um cinema na Tijuca, ele diz não existirem ainda condições ideais, como imóveis e recursos disponíveis para que isso se concretize.

A página dessa comunidade do *site* Orkut chama-se “Cinema Grupo Estação na Tijuca”<sup>1</sup>. Possui 188 componentes que discutem obstinadamente formas de como pressionar o Grupo Estação, o governo (embora não indiquem qual instância governamental, se municipal ou estadual) e instituições que hoje ocupam os prédios de extintos cinemas da Tijuca. Ademais, os membros expressam em tópicos temáticos suas opiniões e considerações sobre as condições atuais do bairro e os possíveis motivos do fechamento das salas de rua da Saens Peña e arredores. Além dessa comunidade, ainda no Orkut, há outras duas<sup>2</sup> cujos participantes se reúnem *on line* para o mesmo esforço: lembrar cinemas da área, lamentar as falências e propor alternativas de revitalização do bairro, que geralmente passam pelo anseio de ver a reconstrução das salas de exibição nas ruas tijucanas.

Essa é uma das ocasiões em que se observa como a ausência dos cinemas de rua – que constituíram a Segunda Cinelândia Carioca na Praça Saens Peña, região central da

---

<sup>1</sup> Último acesso em 14 de janeiro de 2008.

<sup>2</sup> “Saudade dos cinemas da Tijuca”, com 38 participantes, e “Cadê os cinemas da Tijuca”, com 98 pessoas. As comunidades “Tijuca minha vida”, “Tijuca anos 60” e “Revitalização da Tijuca”, embora não estejam voltadas especificamente para as discussões sobre os cinemas, fazem menção ao tema em vários de seus tópicos de discussão.



Tijuca, e adjacências – ressoa nos imaginários de indivíduos, moradores ou frequentadores do bairro. A existência de conversações sobre o mercado exibidor tijucano – de épocas passadas, atual e futuro – que agora se fazem, inclusive, no ciberespaço, parece apontar para um tipo de predominância do tema da sala de cinema (ou do tema da falta de sala de cinema) de rua, tanto na Tijuca, quanto em demais bairros do Rio de Janeiro. O que igualmente exemplifica essa constatação são as recorrências na Internet e na grande imprensa<sup>3</sup> do assunto das ruas, bairros e praças que não mais abrigam cinemas em suas malhas urbanas.

Esta dissertação investiga a relevância que esses equipamentos coletivos de lazer voltados à fruição de filmes tiveram e ainda têm nas vidas e memórias das pessoas, na organização e na configuração dos espaços citadinos. A pesquisa etnográfica realizada – por meio de entrevistas com antigos usuários e de minha observação participante como também usuária e moradora do bairro – tenta elucidar as diferentes formas e tratamentos dados à prática de espectação cinematográfica<sup>4</sup> na Tijuca. Observamos a fase em que o bairro foi o detentor do segundo maior pólo exibidor da cidade (no que se refere a cinemas dispostos no mesmo perímetro urbano, a Praça Saens Peña), na segunda metade do século passado, e a fase recente, quando o *multiplex* passou a dominar, sozinho, o mercado local de exibição cinematográfica.

As sociabilidades construídas em torno desses equipamentos e os rituais efetivados pela platéia (em cada tempo, dentro e fora desses cinemas) reafirmam de algum modo o que Micael Herschmann e Felipe Trotta propõem:

---

<sup>3</sup> A capa do Segundo Caderno do Jornal O Globo, do dia 19 de julho de 2008, apresentou uma reportagem sobre outro movimento memorialista também realizado na Internet, mas através de *e-mails* postados e repostados a um grande e indefinido número de pessoas, o que comumente chamamos de corrente. O conteúdo desse *e-mail* mostrava fotos de antigos cinemas de rua do Rio de Janeiro, de diversos bairros, a maioria já fechada atualmente. A matéria trazia uma entrevista com a criadora do *e-mail*, uma ex-tijucana que gosta de relembrar aspectos históricos do Rio, segundo a reportagem. Há também diversos *blogs* e *sites* que apresentam fotos de cinemas extintos, especialmente o *blog Diz aí, Zona Norte* do jornalista Marcelo de Mello, na página do Jornal O Globo na Internet, que várias vezes publica alguma fotografia de antigas salas de rua para que os ciber-leitores adivinhem o nome e a localidade do cinema.

<sup>4</sup> Entendemos a expressão “espectação cinematográfica” como determinada forma de apreensão do filme, que encontra na sala de cinema a cristalização de um modelo e de uma dinâmica espacial de consumo audiovisual (MENOTTI, 2007). Este trabalho não abordará as origens técnicas que organizaram este padrão de assistir filmes. Já partimos da noção do senso comum de que assistir filmes em salas de cinema responde a um tipo de varejo audiovisual. O que se quer é entender como esta atividade incrementa ou destitui os espaços urbanos e as relações das pessoas entre si e com a cidade. Aqui também não serão estudadas as reflexões sobre o padrão das salas de cinema – ligadas ora à linguagem, ora à psicanálise –, como “aparelho de base” (BAUDRY *apud* XAVIER, 1983) ou “situação-cinema” (MAUERHOFER *apud* XAVIER, 1983).

No mundo contemporâneo é possível constatar a emergência de inúmeras formas de sociabilidade: que atualizam velhos e novos rituais em diferentes espaços/ contextos sociais; que se realizam no ambiente *on-line* e *off-line*; que utilizam velhas práticas ou novas formas de troca entre os atores sociais; ou outras que empregam regras do mercado ou novas tecnologias de informação ou comunicação (HERSCHMANN e TROTTA, 2007: 143).

Nesse sentido, aqui tentei examinar as sociabilidades construídas nesse campo de atores e elementos múltiplos. Procurei perquirir tanto os processos que ajudaram a formar a Cinelândia da Tijuca e as memórias relativas a ela, quanto os processos que hoje se realizam nos usos que moradores e *habitués* do bairro fazem das seis únicas salas de cinema presentes em toda a Tijuca, no *shopping center* da região.

O primeiro capítulo aborda alguns elementos que integraram a urbanização da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Entre eles, tentamos destacar o papel do cinema (em seus primeiros formatos de exibição) na organização dos trajetos das pessoas no espaço citadino. Destarte, abordamos questões acerca do cenário da *Belle Époque* carioca, quando o consumo de lazer parece ter sido impulsionado por inovações tecnológicas e novas práticas sociais e econômicas, as quais surgiram traçando modismos e criando um “ambiente urbano moderno” (SINGER, 2001: 95).

Nesse momento da dissertação voltamos nossa atenção para alguns pontos acerca da urbanização do bairro da Tijuca. Até os primeiros anos do século passado, o local preservava um aspecto praticamente rural. Mas durante as re-elaborações urbanas e obras feitas na época por toda a cidade, a Tijuca deixou aos poucos de ser arrabalde e área destinada a chácaras e pequenos sítios, para se tornar um bairro com crescimento populacional, sistemas de transporte cada vez mais diversificados e equipamentos coletivos de entretenimento e consumo em ascensão entre as atividades de lazer dos moradores. É nesse período que são inauguradas as primeiras salas de cinema da região, com formatos que agregavam palco e tela, os quais reuniam a demonstração de filmes e a apresentação de atrações artísticas em geral, tudo no mesmo ambiente.

No primeiro capítulo tratamos portanto dos primórdios do cinema, equipamento coletivo de lazer, na Tijuca, em meio às mudanças que a modernidade trouxe para o Rio de Janeiro. Nesse bojo, consideramos a formação da Praça Saens Peña enquanto ponto central do bairro e os desdobramentos que podem ter ajudado a transformá-la em Segunda Cinelândia Carioca: um determinado local dentro do bairro da Tijuca (abrangendo as redondezas) que parece ter sido propício para a construção de laços de

sociabilidade entre moradores e frequentadores, favorecendo em algum grau o aparecimento de idéias de pertencimento e identidade em torno da expressão “tjucano” ou “tjucana”, recorrentemente assinalada pelos entrevistados.

No segundo capítulo, entramos no tema da interação entre os aparatos físicos da Tijuca, especialmente os da Praça Saens Peña e adjacências, e os moradores e transeuntes da área. Esse agenciamento entre elementos humanos e não-humanos, ao longo de toda a trajetória dessa região, parece ter evidenciado modos de vida e determinados tipos de usos das calçadas, ruas e prédios. Investigamos as rupturas e continuidades de fatores atrelados à organização dos espaços e à circulação das pessoas.

Verificamos questões como reformulações urbanísticas, mudanças demográficas no bairro, revitalizações de trechos próximos à Praça e surgimento de mais agentes urbanos no ambiente (como o metrô, as lojas de varejo e consumo cotidiano e mais cinemas). Essa miríade de condições e peças parece ter transformado a Saens Peña em uma das mais diversificadas áreas urbanas da cidade do Rio de Janeiro, principalmente a partir da década de 1940. Ao mesmo tempo, no segundo capítulo apresentamos a hipótese de que a Saens Peña se consolidou como uma *mancha do cinema*, noção que utilizamos para tratá-la como espaço privilegiado da exibição e da espetação cinematográficas. O conceito de “mancha” é desenvolvido por José Guilherme C. Magnani (2000) no contexto dos equipamentos coletivos – tanto voltados para o lazer, quanto para outros fins –, ruas e prédios da cidade de São Paulo. Para o autor, a mancha se aglutina em volta desses equipamentos, edificações ou vias e se torna uma marca na paisagem e no imaginário das pessoas. “As atividades que oferece e as práticas que propicia são o resultado de uma multiplicidade de relações” (MAGNANI, 2000:43) e, desta forma, a área se transforma em um “ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários” (MAGNANI, 2000: 43). Como indicam os dados etnográficos, os cinemas são vistos como equipamentos físicos que traziam para a rua não apenas portas de entrada para a fruição de filmes, mas aspectos arquitetônicos que coloriam as calçadas. Marcavam o espaço citadino com características acentuadas e se colocavam nos trajetos das pessoas e nas percepções que elas faziam dos espaços, proporcionando, inclusive, a construção de memórias.

No terceiro capítulo trazemos para o texto essas memórias dos antigos usuários dos cinemas da Praça Saens Peña e arredores. Abordamos como o vai-e-vem nas calçadas era efetivado quando nelas existiam cinemas e, da mesma maneira, verificamos

em quais aspectos salas de exibição como América, Carioca, Olinda, Bruni, entre outros, marcaram a vida das pessoas que por lá circulavam. Muitos depoimentos apontam para os afetos que moradores e *habitués* construíram (e ainda preservam) em relação a esses equipamentos. Através desses relatos mnemônicos, percebemos que havia diferentes formas de apropriação do espaço urbano da Praça Saens Peña, realizadas por quem vivenciou o ápice da Segunda Cinelândia Carioca.

Além disso, no terceiro capítulo examinamos as diversas formas como foram vinculados os laços de sociabilidade no local em torno dos cinemas e como eram efetuados os encontros entre alteridades. O texto indicará algumas circunstâncias que, segundo mostram as entrevistas, descortinam possíveis recusas do outro, do diferente, que podem ter sucedido na área. A formação da memória relacionada aos espaços vividos, o tratamento do passado como algo ativo, a produção de subjetividade e desejo (com o cinema funcionando como um componente especial) são noções que aparecem nessa fase do trabalho.

Já o quarto e último capítulo, desenvolve a questão do desaparecimento da Cinelândia da Tijuca e suas salas de cinema de rua, assim como o surgimento de novas formas de espectação cinematográfica (e, num contexto mais amplo, de espectação audiovisual através de demais suportes midiáticos) na Tijuca. Nesse esforço, trazemos dados que demonstram as intensas mudanças pelas quais o mercado de exibição cinematográfica nacional passou em várias décadas marcantes para a vida dos cinemas da Tijuca e da cidade do Rio de Janeiro em geral.

Esvaziamento urbano, degradação de áreas públicas e novos usos dos prédios antes voltados à fruição de filmes, novas formas de ocupação das calçadas e relacionamentos entre os transeuntes e a rua, violência urbana, entre outros, são aspectos que aparecem nos depoimentos de muitos informantes. Contando com esses relatos, procuramos nesse capítulo elucidar as possíveis causas e processos que contribuíram para o fenecimento da Segunda Cinelândia Carioca e atuaram nas reconfigurações sociais e espaciais do bairro, em especial da Praça Saens Peña e arredores. Ao final, ressaltamos igualmente, através das falas dos usuários de cinema e da observação participante, as posturas do público atual no que parece ser a nova forma de espectação cinematográfica na Tijuca, nas salas exibidoras que integram o *multiplex* do bairro, em um *shopping* próximo ao local onde já existiu o segundo maior pólo exibidor do Rio de Janeiro, a Saens Peña.

Em todos os capítulos procurei utilizar a metodologia da pesquisa etnográfica como um “método-pensamento” (CAIAFA, 2007: 138-140). A intenção foi fazer com que minha palavra fosse “uma ponte lançada entre mim e os outros” (BAKHTIN, 1986: 113), a ponto dela se transmutar em um “território comum” entre locutores e interlocutores (BAKHTIN, 1986: 113), que não se anulam, não se supervalorizam e nem se sobrepõem.

Diferentemente dos métodos quantitativos, ou mesmo daqueles qualitativos mais objetivos, retilíneos, baseados em geral na entrevista, a etnografia é uma pesquisa qualitativa que lida com dados diversos, que mobilizam diferentes sentidos – embora se fale da predominância do visual na maioria dos trabalhos. A pesquisa etnográfica leva em conta toda a profusão das impressões e informações que espocam nos encontros de campo. A antropologia, em contraste muitas vezes com os procedimentos em sociologia, nunca hesitou em manusear esse conjunto mais confuso que a observação direta e contígua à participação pode trazer. Como aluno, se é autorizado a aceitar e explorar essa condição da matéria da pesquisa – fugidia, mais difícil de encaixar ou controlar, mas densa e complexa. Como os modos de perquirição não se apóiam num esquema fechado, na etnografia se está sempre no encalço de pistas, mas sem a distância do detetive, embora a aventura de juntar as peças – de um conjunto de fato sempre incompleto – não seja estranha ao etnógrafo. O etnógrafo, na situação de observação-participação, também produz, ele mesmo, matéria de pesquisa, o que constitui mais uma faceta do material irregular desse método-pensamento (CAIAFA, 2007: 138-139).

Dialogar com o que é familiar, mas encontrar o estranhamento necessário para produzir a diferença e não a confirmação do meu lugar, do reconhecimento e da identidade. Esse foi o desafio, quiçá, o *rito de passagem* e mais um modo de vetorização na produção de minha subjetividade; e, pelo lado da pesquisa, foi a forma encontrada para lidar com um território de investigação repleto de elementos ativos e outros em latência.

Para realizar um trabalho ombro a ombro com os informantes, fazendo emergir dados os mais variáveis possíveis, foi preciso conversar tanto com moradores e ex-moradores da Tijuca, quanto com pessoas de outras localidades da cidade que nunca residiram no bairro, mas conheceram ou freqüentaram os cinemas da Saens Peña e já visitaram (ou não) as salas que compõem o *multiplex* do *Shopping Tijuca*. Assim, busquei encontrar a medida imprescindível da alteridade, no sentido de conseguir mais tons para a totalidade do material pesquisado e para o texto etnográficos.

Essa tentativa de abrangência de “fragmentos desconexos” (KASTRUP, 2007: 4) também se aplicou quando houve a procura de colaboradores de variadas faixas etárias: pessoas idosas que presenciaram as inaugurações de cinemas tijucanos, ainda no início e na primeira metade do século XX; pessoas de meia idade que vivenciaram o auge dos *movie palaces* e cinemas poeirinhas; e jovens que, ao lado de idosos e adultos, entre aproximadamente 40 e 60 anos, viram a construção de espaços de exibição mais modernos, a derrocada generalizada do pólo exibidor da Praça e arredores e a fuga dos cinemas para o *shopping*. Ao mesmo passo, o uso de fotografias e de dados jornalísticos e numéricos sobre o mercado cinematográfico serve ao texto de maneira a aproveitar recortes que podem se somar às experiências dos entrevistados e à observação participante.

Foi nosso objetivo entrar em conexão com os processos de produção relacionados à Cinelândia da Tijuca e às atuais formas de espetação cinematográfica no bairro. Investigamos questões relacionadas aos modos de vida dos moradores e freqüentadores da área, observando os variados aspectos e acontecimentos sociais, econômicos e urbanísticos desse ambiente. De alguma maneira, esse trabalho com a diversidade de componentes acaba operando no sentido daquilo que Caiafa (2007) entende como uma ressonância que o estudo dos fenômenos locais pode ocasionar:

Trata-se de construir uma etnografia dos agenciamentos concretos – em que os fenômenos descritos são locais, específicos, ao mesmo tempo que surpreendidos na vizinhança de outros problemas, de diversas ordens, e que a análise precisa também incluir. Assim, o estudo do local ressoa ao mesmo tempo problemáticas mais amplas (CAIAFA, 2007: 173).

Quando escreve sobre o trabalho de campo do cartógrafo (que se assemelha ao etnógrafo), Virgínia Kastrup (2007) entende que nessa empreitada não há coleta de dados, mas “desde o início, uma produção dos dados da pesquisa. A formulação paradoxal de uma “produção de dados” visa ressaltar que há uma real produção, mas do que, em alguma medida, estava lá” (KASTRUP, 2007:1). De fato, percebemos que na investigação da miríade de traços da Segunda Cinelândia Carioca, acessando a memória dos antigos usuários e verificando como se dão hoje as idas aos cinemas contemporâneos, não chegamos a colher nada, mas, no momento mesmo das entrevistas e de percepção do *locus* examinado, ajudamos a fazer emergir os dados desse campo,

em alguma medida cunhando-os, mas principalmente articulando aquilo que já estava e está lá.

No nosso caso, onde a pesquisadora participa ativamente da vida do lugar imprimindo suas observações e seu arsenal afetivo, nossa atitude também se aproxima daquilo que Virgínia Kastrup chama de “atenção flutuante”, um conceito que a autora retoma da psicanálise de Sigmund Freud para discorrer acerca da atenção do cartógrafo. Busquei minorar minhas “inclinações”, “expectativas”, preconceitos, sapiências e armadilhas identitárias, tentando não operar “uma seleção prévia, levando a um predomínio da reconhecimento e conseqüente obturação dos elementos de surpresa presentes no processo observado” (KASTRUP, 2007: 4). Ainda nos termos de Kastrup, o que procuro é utilizar as potencialidades da “atenção flutuante”, que trabalha com o “acolhimento do inesperado” (KASTRUP, 2007: 7), e não com uma “atenção seletiva”.

A atenção se desdobra assim na qualidade do encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas de presente, movimentos emergente, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso. Algumas concorrem para modular o próprio problema, tornando-o mais concreto e bem colocado. Assim, surge um encaminhamento de solução ou uma resposta ao problema; outras experiências se desdobram em micro-problemas que exigirão tratamento em separado. (...) A atenção tateia, explora cuidadosamente o que lhe afeta sem produzir compreensão ou ação imediata. Tais explorações mobilizam a memória e a imaginação, o passado e o futuro numa mistura difícil de discernir. Todos esses aspectos caracterizam o funcionamento da atenção do cartógrafo durante a produção dos dados numa pesquisa de campo (KASTRUP, 2007: 7).

Com esse esforço, por toda a parte deste trabalho aponto as vozes advindas dos depoimentos de pessoas que efetivamente experimentaram o campo estudado, isto é, a Praça e ruas próximas, com seus cinemas de rua e o *multiplex* recente, as mudanças no espaço urbano e os fechamentos de equipamentos coletivos que pareciam ser relevantes no dia-a-dia da região. Procuo investigar meu objeto numa construção em coro; um coro onde a minha autoridade é a autoridade do coro, tal como sugere Mikhail Bakhtin (2003), quando fala do autor e do apoio no coro na lírica.

Em mim não é uma natureza indiferente que canta, pois ela só pode gerar fatos de concupiscência, fatos de ação e não uma expressão axiológica desses fatos, por mais natural que seja essa expressão; só no coro dos outros essa expressão se torna potente, forte (...). Eu encontro a mim mesmo na voz inquieto-emocionada do outro, encarno-me na voz cantante do outro,

encontro nela um enfoque autorizado de minha própria emoção interior; pelos lábios de uma possível alma amorosa eu canto a mim mesmo (BAKHTIN, 2003: 156).

Este trabalho concentra-se numa espécie de “trânsito de multiplicidades” (CAIAFA, 2007: 175), onde o passado é realocado, vivenciado e agenciado com dados, mnemônicos ou presentes, em constantes produções e ajuntamentos. Nesse *coro*, onde a *atenção flutuante* “é tocada” (KASTRUP, 2007) por rugosidades criadoras, podemos visualizar um território fértil, que começa a ser elaborado ainda no início do século XX e segue vívido, com algumas perdas consideráveis, até nossos dias, conforme notaremos.



## 1º Capítulo

### Urbanização e Cinema: a cidade, a Tijuca e os modos de vida modernos

*Clarisse, cidade gloriosa, tem uma história atribulada. Diversas vezes decaiu e refloresceu, mantendo de todos os esplendores, a qual, comparada com o atual estado da cidade, não deixa de suscitar suspiros a cada giro de estrelas. (...) A ordem de sucessão das épocas havia se perdido; que existiu uma primeira Clarisse é uma crença muito difundida, mas não existem provas para demonstrá-lo. (...) Sabe-se com certeza apenas o seguinte: um certo número de objetos desloca-se num certo espaço, ora submerso por uma grande quantidade de novos objetos, ora consumido sem ser repostos; a regra é sempre misturá-los e tentar recolocá-los no lugar (Italo Calvino, As cidades invisíveis).*

#### 1.1) Apontamentos sobre a urbanização do Rio de Janeiro

##### 1.1.a) O cenário da *Belle Époque* carioca

Quando o Rio de Janeiro foi urbanizado, nos primeiros anos do século XX, a cidade possuía em média 600 mil habitantes e apresentava um aspecto praticamente colonial, herança da era imperial ainda remanescente. A história nos conta que o ambiente desta primeira capital republicana trazia ruas estreitas e insalubres, becos sujos e pessoas vivendo segundo todas as sortes ou azares de epidemias.

Os mais abastados da população moravam em casarões e palacetes e, às vezes, mantinham casas de campo em arrabaldes do Rio, como o Engenho Velho, região que deu origem à Tijuca. Já os desprovidos, habitavam cortiços espalhados pelo Centro, os quais logo desapareceriam quando o prefeito Pereira Passos<sup>5</sup> empreendeu a maior reforma estrutural já vivida pela cidade, em 1902. Esse intento de Pereira Passos foi um importante, quiçá principal, vetor de modernização do Rio de Janeiro, resultando em imensas obras e construções, que remodelaram não apenas a aparência arquitetônica e a infra-estrutura da cidade, mas também as relações sociais.

---

<sup>5</sup> Pereira Passos foi nomeado pelo presidente da República Rodrigo Alves para o cargo de prefeito da cidade do Rio de Janeiro. Governou a cidade entre 1902 e 1906.

O início do século XX representou um momento de extremas mudanças, adaptações e mobilizações em torno de idéias como “desenvolvimento” e “progresso”. Através da introdução de padrões europeus, a cidade desempenhou os papéis – por vezes contraditórios – de sua *Belle Époque*. Um processo civilizador frenético fez jorrar aparelhamentos modernos num núcleo urbano ainda equipado por heranças de um arcaísmo persistente. Bondes elétricos e fornecimento de energia elétrica seriam apenas um dos tantos exemplos de avanços que passaram a integrar a realidade de algumas áreas do Rio de Janeiro.

Projetos urbanísticos – baseados nos planos de Georges Eugène Haussmann para a Paris da segunda metade do século XIX – retraçaram os espaços públicos. Neste bojo, estavam incluídas as praças, que, remodeladas ou inauguradas, permitiam o *footing* da burguesia nascente. Viraram espaços de excelência para a “ditadura do smartismo” e a idéia do “Rio, civiliza-se”. Essas expressões, cunhadas pelo cronista Figueiredo Pimentel (SEVCENKO, 1995: 38), celebravam um tipo de postura condescendente à época, quando boa parcela da população foi conquistada pelo cosmopolitismo, espalhado solenemente pela cidade. Nessas praças era comum a presença de pessoas com certo “ar burguês”, ostentando um *status* que, na maioria das vezes, não correspondia a real situação social e financeira do indivíduo – como nota a historiadora Evelyn Furquim Werneck Lima (2000).

A figura das praças neste urbanismo seminal foi atrelada à possibilidade de encontros entre as pessoas. Na verdade, a especificidade desses pontos na história do urbanismo sempre foi a de um local privilegiado para contágios. No caso do Rio de Janeiro, na virada do século XIX, as praças se colocam na paisagem urbana carioca como elementos fundamentais à introdução de novos arrolamentos sociais e culturais. Elas foram, inclusive, os grandes espaços onde as formas modernas de lazer entraram com mais eficácia na vida dos cidadãos. Circulando nas praças que espocavam no cenário carioca de início de século, as pessoas experimentaram diversas formas de sociabilidade, entre elas o lazer compartilhado, voltados à diversão fora dos circuitos familiares e da casa.

Desde os tempos remotos, a praça sempre foi o microcosmo da vida urbana, oferecendo à população das cidades possibilidades de lazer e de convivência. Um espaço aberto, envolvido por edificações contíguas ou afastadas, onde acontecem o comércio, os espetáculos, as manifestações públicas, políticas ou religiosas. (...) O espaço anônimo, graças à delimitação de uma área de

praça, tem o poder de converter-se num cenário de infinita riqueza urbana (LIMA, 2000: 98).

Assim, nos primeiros tempos da República Velha<sup>6</sup> surgiram hábitos que expandiram o meio de convivência (e convivência) social, antes restrito aos salões coloniais e ao ambiente familiar. Além das praças, ruas, avenidas, parques e de uma série de cafés, restaurantes, bares, teatros, os pavilhões voltados a grandes feiras e os cine-teatros também excitaram a vida urbana da antiga capital. Em boa parte da cidade, os lazeres tornaram-se o ponto de partida para a mistura propriamente urbana. Eles se colocaram em pé de importância com o sistema de transporte por bondes que costurou a cidade, entrelaçando seus recantos.

As novas relações na produção capitalista, ainda reflexo da Revolução Industrial, fizeram com que a prática econômica ligada à dimensão do lucro fosse mais um vetor a ressoar naquele contexto. O consumo e a demanda por lazer foram potencializados pelo surgimento de novas tecnologias e pela intensa circulação de moeda. “Uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a ‘novidade’, a ‘última moda’ e os ‘artigos *dernier bateau*.’” (SEVCENKO, 1995: 28).

Desta maneira, os variados aspectos operados simultaneamente durante a *Belle Époque* carioca, por estarem ligados ao comportamento das pessoas e à configuração dos espaços urbanos, podem ser encarados como elementos de uma modernidade que se instaurou enquanto “expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva” (CHANEY e SCHWARTZ, 2001: 17).

Ben Singer (2001) aposta em quatro definições para a idéia de modernidade, nas quais nos basearemos para visualizar as tramas desta nova estrutura do Rio de Janeiro. A primeira definição do autor para a modernidade a entende como um conceito moral e político, que coloca em questão todos os valores e códigos já sedimentados. A segunda idéia toma-a como conceito cognitivo. Nessa concepção, Ben Singer afirma que a modernidade significou o “surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído” (SINGER, 2001: 95).

---

<sup>6</sup> O período da República Velha ou da Primeira República vai de 15 de novembro de 1889 – data da Proclamação da República, com golpe militar comandado pelo marechal Deodoro da Fonseca – até o início da República Nova, com a Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas assume a chefia do país, através de um golpe de estado.

Já o conceito socioeconômico da modernidade, o terceiro de Singer, trabalha a idéia de que as transformações tecnológicas e sociais atingem, na virada do século XIX, um volume considerável, alavancando e revelando industrialização, urbanização, crescimento demográfico, consumo e sistemas de transporte em massa, além de uma saturação do capitalismo avançado.

Mas é através da quarta definição que o autor desenrola seu principal ponto de vista sobre a modernidade. Neste último significado – que não desmerece nem anula os três primeiros –, Ben Singer avalia o conceito neurológico da modernidade. Para isso, o autor retoma teóricos como Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer e as considerações que fizeram a respeito do adensamento dos movimentos e impulsos exercidos sobre as pessoas no momento moderno. Segundo Singer, esses teóricos “afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2001: 95).

De acordo com esta concepção, a modernidade seria o instante em que as cidades emergem como o grande palco do conglomerado de pessoas. Agora, há fluxos e trocas intensificados pela operação cavalgar de tecnologias inovadoras, sistemas de transportes, fábricas, comércios voltados a modas exigentes, consumo e lazeres em massa: tudo experimentado em ritmo acelerado. As relações entre as pessoas tenderam a se mostrar bem diferentes daquelas travadas na vida no campo e em organizações urbanas mais apáticas e tranquilas.

É bem verdade que um viés psicologizante baliza a concepção neurológica de modernidade. Aliás, esse viés aparece já no início do século XX, em auto-retratos de época, que tantos cientistas sociais, escritores e cronistas (no mundo inteiro e não apenas no Rio de Janeiro) fizeram sobre o cotidiano das cidades. As muitas análises da “intensificação dos estímulos nervosos” (SIMMEL, 1973: 12) aparecem quando se trata do diagnóstico de tipos citadinos e de impressões e influências que só a urbe teria condições de exercer na subjetividade de homens e mulheres.

Em Georg Simmel (1973), bem lembrado por Ben Singer, observamos esta aproximação entre cidades e traços psicológicos de indivíduos metropolitanos. No artigo “A metrópole e a vida mental”, Simmel (1973) concebe uma base psicológica para categorizar as pessoas que vivem em grandes centros urbanos. Para ele, a população cosmopolita teria uma psique oposta a dos habitantes de pequenas

localidades. Suas mentes estariam sob as intensas demandas do cenário citadino. Elementos comportamentais do quadro moderno como busca pelo prazer, exaltação da intelectualidade ou caça ao dinheiro resultariam em impessoalidade, egoísmo, ódio, perda da solidariedade e repulsão ao próximo. São fatores que, para Simmel, convergem numa atitude *blasé*: um modo de reação indolente, onde os “nervos”, depois de serem altamente requisitados pelos ritmos incessantes da nova era, cansam e perdem as forças para reagir a novas sensações.

Na medida em que o indivíduo submetido a esta forma de existência tem de chegar a termos com ela inteiramente por si mesmo, sua autopreservação em face da cidade grande exige dele um comportamento de natureza social não menos negativo. Essa atitude mental dos metropolitanos um para com o outro, podemos chamar, a partir de um ponto de vista formal, de reserva. Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável. Em parte esse fato psicológico, em parte o direito a desconfiar que os homens têm em face dos elementos superficiais da vida metropolitana, tornam necessária nossa reserva (SIMMEL, 1973: 17).

Mais um autor que fez coro a Simmel foi Robert Ezra Park (1973). No texto “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio ambiente”<sup>7</sup> ele ressalta:

Tudo isso tende a dar à vida citadina um caráter superficial e adventício; tende a complicar as relações sociais e a produzir tipos individuais novos e divergentes. Introduz ao mesmo tempo, um elemento de acaso e aventura que se acrescenta ao estímulo da vida citadina e lhe confere uma atração especial para nervos jovens e frescos. O atrativo das cidades grandes é talvez uma conseqüência de estímulos que agem diretamente sobre os reflexos. Enquanto tipo de comportamento humano, pode ser explicado, numa espécie de tropismo, como a atração de uma mariposa pela chama (PARK, 1973: 62).

Ezra Park, tal como Simmel, acredita que essa espécie de “reserva” nas relações seja um comportamento próprio às trocas urbanas na modernidade. Por sua vez, tais trocas são caracterizadas pelos dois autores como superficiais. De alguma maneira,

---

<sup>7</sup> Publicado inicialmente no American Journal of Sociology, em março de 1916. A tradução de Sérgio Magalhães Santeiro para o português faz parte de uma compilação de textos realizada por Otávio Guilherme Velho (1973).

ambos parecem desconfiar do imprevisto e do acaso, que seriam duas marcas essencialmente metropolitanas, ou seja, condições para que aconteçam, no ambiente urbano, encontros entre diversos tipos de indivíduos, em diversos tipos de situações.

Fortuitos ou *blasés*, em grandes ou pequenas escalas, os encontros entre toda a gente nos espaços públicos do Rio de Janeiro fizeram surgir por aqui, nos primeiros anos do século XX, a mistura citadina. As efervescências da urbe moderna – que no caso dessa cidade seguiram os modelos importados da Europa e, em menor escala, dos EUA – trabalharam o início de um vai-e-vem contra o familiarismo doméstico.

Pessoas desconhecidas tiveram a chance de intercambiar e entrar em contato com aparatos físicos e equipamentos coletivos de todas as ordens. Isso proporcionou, em algum grau, o incremento da vida social, com a produção de heterogeneidade, ainda que as apropriações do espaço muitas vezes tenham se alinhavado a segregações por classe ou renda.

### **1.1.b) Notas sobre as re-elaborações urbanas do Rio de Janeiro no início do século XX**

A modernização do Rio de Janeiro não fez desaparecer o *modus operandi* dos herdeiros da sociedade imperial e cafeeira. A história indica que, no Brasil, apesar da intensa imissão de novos fluxos, práticas sociais, idéias e hábitos, eles coexistiriam com a mentalidade colonial de outrora. Uma vez mantida, essa mentalidade imperial foi aplicada principalmente aos poderes políticos e setores estratégicos da economia, que ascenderam na gestão republicana num “revezamento de elites” (SEVCENKO, 1995:26).

Quanto às classes menos favorecidas, estas foram preteridas em todos os níveis: social, cultural e econômico. Os cidadãos cariocas mais pobres perderam seus espaços de moradia e sustento, na região central do Rio, no início do século XX. Eles não combinavam com as demandas e ofertas do Centro cosmopolita.

A necessidade de extirpar da nova malha urbana qualquer indício da velha estrutura tornou-se a tônica do momento. Assim, para que os planos de Pereira Passos, Francisco Bicalho e Paulo de Frontin avançassem, a população de cortiços e casas mais modestas da área central da cidade subiu os morros ou se distribuiu pelas zonas suburbanas, criando novas ocupações populares.

A rápida reorganização da cidade atropelou também algumas formas de trabalho e a circulação dessa população mais carente. Decretos governamentais, por exemplo, voltaram-se contra as atividades de ambulantes, que até então vendiam produtos pelas ruas, algo trivial na paisagem anterior à modernização do Rio de Janeiro (ABREU, 2006: 63).

Era preciso pois findar com a imagem da cidade insalubre e insegura. Com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundice e promiscuidade e pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do centro ao som do primeiro grito de motim (SEVCENKO, 1995: 29).

Os antigos locais habitados pela gente do operariado ou das “classes perigosas” (ARAÚJO *apud* LIMA, 2000: 121), assim que desapropriados e demolidos, viraram terrenos sujeitos à especulação imobiliária da prefeitura. Foi por iniciativa da gestão municipal, que aconteceu a venda destes locais para construtores. Por sua vez, a indústria da construção civil ergueu prédios e sobrados elegantes e os negociou com os empresários dos diversos ramos de empreendimentos de ares “*chic*” e “*smart*”.

Apesar de autores como Sevcenko (1995) e Abreu (2006) marcarem a forte afinidade entre a urbanização do Rio e os aportes do binômio capital-Estado, de alguma maneira parece que algo escapou da segregação sócio-espacial empreendida por leis, decretos, acordos comerciais e novos modos de vida da *Belle Époque* carioca. A corroboração do capital industrial coexistiu com outras formas de circulação de bens, valores e pessoas, em resistências que condizem à idéia de que as cidades nem sempre fecham acordos tão homogêneos com a ordem capitalista e os poderes da intervenção estatal.

A massa popular, por exemplo, expulsa do pólo central do Rio de Janeiro, ocupou morros muito próximos ao eixo de moda e costumes cosmopolitas da cidade. Mantiveram-se a dois passos das ruas e praças onde eram tomadas as decisões e por onde andavam os representantes dos poderes da República Velha. Colocaram-se bem visíveis, contrastando com a Avenida Central, nas favelas do Centro. Algum grau de mistura continuou ocorrendo nos espaços recentemente “limpos” pelas empreitadas de Pereira Passos.

Outro exemplo de elasticidade do modo de vida urbano no Rio foi o adensamento de áreas distantes do Centro (cercanias das zonas norte e sul), as quais

mantiveram alguns aspectos do passado colonial, em pleno urdir da modernidade. Veremos ainda neste capítulo que, em áreas como a Tijuca, a urbanização ocorreu sem se livrar da veia rural e da mentalidade aristocrata, remanescentes do período colonial.

Nesta formação sócio-espacial onde há “variáveis de coexistência” (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 126), as novas diretrizes para a organização da cidade fizeram interseção com estilos de vida rural ou mais modestos, em constantes re-apropriação e re-significação de códigos e normas sociais, cruzando o antigo e o moderno, o luxuoso e o miserável. Cada região, portanto, soube, a seu modo, transversalizar diferentes estilos citadinos, configurações espaciais, afetos e culturas urbanas, sem com isso fechar-se numa só categoria.

Para Deleuze e Guattari, a cidade “só existe em função de uma circulação e de circuitos” (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 122). Ela procede como uma rede, como um fenômeno de “trans-consistência”, diferente do Estado que age como um fenômeno de “intra-consistência”, operando “por estratificação, ou seja, forma[ndo] um conjunto vertical e hierarquizado que atravessa as linhas horizontais em profundidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 123).

Janice Caiafa (2007) também fala da capacidade que as cidades têm de emergir como locais de dissipação. Nelas, há uma horizontalidade que trabalha contra a concentração e em que algo tende a escapar. E no caso da urbanização do Rio de Janeiro, mesmo havendo um processo de hierarquização espacial, com vetores trabalhando a homogeneidade, os dados mostram que a cidade ergueu-se com um espaço de circulação e coexistência de modos de vida bem heterogêneos. Como observa Caiafa, nas cidades “as marcas e as hierarquias se formam, mas não há uma recorrência que as verticalize, já que a cidade é constantemente atravessada por fluxos” (CAIAFA, 2007: 124).

Como parecem indicar os autores e os dados, observamos que a formação urbana da cidade do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que serviu às sobrecodificações do Estado, proporcionou também a emergência de re-elaborações, desarticulando, em parte, o poder central. Não houve um processo de evolução, que saiu de uma condição rural para uma moderna. Houve, no entanto, coexistências, entradas e saídas de elementos desta rede citadina, impondo mesmo uma “frequência” (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 122).



### **1.1.c) Hiperestímulos: o mercado e o papel do cinema na cidade moderna**

Na fase de modernização do Rio de Janeiro o cinema apareceu como um fator importante nas relações entre pessoas e espaço urbano, em meio à formação sócio-espacial da cidade. Oferecida ao lado de outros atrativos artísticos, a exibição de imagens capturadas em movimento, na forma tela-espectador-projetor, foi uma febre entre os comerciantes e o público a partir da primeira década do século XX. Mas a primeira sessão de cinema da cidade aconteceu ainda no século XIX, no dia 8 de julho de 1896, em um sobrado localizado na Rua do Ouvidor, no Centro. Na ocasião uma platéia bem reduzida de jornalistas e alguns convidados foi observar as maravilhas do omniógrafo, que foi o aparelho de exibição utilizado.

Com o tempo, o mercado se ampliou através do uso de vários aparelhos de projeção, que começaram a ser vendidos a baixos custos, inclusive em anúncios de jornal. Mas antes esta comercialização de equipamentos passou por etapas de monopolização.

Os primeiros anos de exibições na cidade foram difíceis. Como se sabe, a Maison Lumière tentou monopolizar o mercado mundial, ocupando-se da realização dos filmes e controlando a propriedade dos projetores. Com a virtual inacessibilidade à melhor máquina do momento, os interessados em explorar o novo campo tinham que contentar-se com contrafações francesas ou artefatos similares de origem inglesa, alemã ou americana, todos infinitamente menos eficientes que o cinematógrafo Lumière. No começo era preciso ir ao exterior para adquiri-los. Porém, logo se organizaria uma rede de comercialização razoavelmente eficiente (GONZAGA, 1996: 55).

O mercado cinematográfico do Rio de Janeiro era bem incipiente nas primeiras décadas do século XX, apesar de sua franca ascendência em número de salas, espectadores, realizadores e empresários do ramo. Não havia, por exemplo, padrões estabelecidos para produção, distribuição e exibição.

No braço mercadológico da exibição, os constantes problemas técnicos nos aparelhos influenciavam a adequação dos quadros e a luminosidade dos filmes na hora de sua exposição. A especulação das obras cinematográficas da época – a maioria de curta duração – muitas vezes não era uma atividade agradável aos olhos (GONZAGA, 1996:56). Já o conteúdo dos filmetes, importados ou nacionais, apresentava de tudo: fatos públicos e políticos, demolições, temas sacros, cômicos, perseguições ao estilo

pastelão, além de produções que encenavam crimes famosos da época ou ataçavam a imaginação dos espectadores, como “A viagem à lua”, de Georges Méliès (ARAÚJO, 1976).

As projeções aconteciam em salas de duração efêmera, mal ventiladas, insalubres, desconfortáveis e com sessões de periodicidade irregular. Barracões de madeira, palcos erguidos em parques e pavilhões montados para feiras também organizavam mostras de filmes. Nem sempre eram locais seguros, já que, em regra, estavam sujeitos a furtos, desabamentos e incêndios. Logo, apesar do *boom* de cinemas em 1907 (que atingiu o Centro e vários bairros do Rio de Janeiro, como a Tijuca), o comércio exibidor apresentava-se precário e instável no início do século XX.

De “efêmeras salas de exibição, que iam subsistindo de bairro para bairro, de ponto para ponto, uma vez esgotada a freguesia” (GONZAGA, 1996: 57), a exibição ao ar livre, os primórdios do cinema na cidade ficou caracterizado por um ritmo intenso de experimentações, aberturas e fechamentos.

Entre 1907 e 1911, 144 salas de exibição foram inauguradas e 98 fechadas. São números impressionantes se contarmos ainda com a progressão de salas em funcionamento ano a ano. Se em 1906 havia nove cinemas na cidade, em 1907 este número quadruplica para 36, e em 1911, a cidade já abrigava 70 salas de cinema (GONZAGA, 1996: 337). O circuito só se estabeleceu em salas regulares anos depois da saturação do mercado em 1912, quando muitos espaços de exibição abandonam o comércio de filmes e mantêm-se apenas teatros. Aos cinemas que sobraram, coube seguir o molde de cine-teatro, isto é, locais que uniam espetáculos de palco e tela.

De fato, até por volta de 1915, o cinema não foi a única atração desses estabelecimentos e, às vezes, nem mesmo a atração principal. Os filmetes concorriam com atrações de mágica, mostras de bonecos de cera, panoramas, demonstrações de levitação e diversas outras atividades artísticas curiosas. Além disso, algumas engenhocas que davam a ilusão ótica de movimento a peças fixas também despertavam o interesse dos indivíduos.

Também a concepção de público cinematográfico, conforme conhecemos, ainda não se configurava. A platéia era composta por pessoas que experimentavam as novidades do início de século, marcado pela expansão do mercado de lazer. O público mesclava o ato de ver imagens em movimento – sentado conjuntamente em filas de cadeiras com uma tela à frente, um tipo primordial de espectação cinematográfica – com

a fruição das atrações de outra natureza. Mas, ainda assim, o cinema manteve-se com força na programação desses estabelecimentos e aos poucos foi moldando o gosto do público segundo novos rituais para o exercício do lazer.

As práticas sociais modernas encontraram no cinema o representante ideal do mundanismo que a qualquer custo se queria experimentar. Com mérito, o cinema foi a grande expressão de uma cultura urbana, que apregoava a estimulação corporal e mental através de atividades de diversão e entretenimento.

Com isso, malgrado as instabilidades do mercado cinematográfico, uma febre de freqüentação permeou os primeiros anos do cinema na cidade do Rio de Janeiro, tanto nas salas instaladas nos subúrbios, quanto nas do Centro. Nos territórios voltados ao modo de vida cosmopolita, os equipamentos de lazer cinematográfico foram grandes oportunidades de negócio para os empresários de novidades. O público, por sua vez, ávido por novas experiências, ganhou mais um *locus* de experimentação dos “hiperestímulos”, oferecidos largamente pela realidade da época.

“Hiperestímulo” é um termo cunhado por Michael Davis em 1910 (SINGER, 2001: 98) para definir o ambiente das cidades na modernidade. Ele reafirma a idéia de que a nova era passava fundamentalmente por choques sensoriais, dentro de uma dimensão de multiplicidade efetivada nas circunstâncias citadinas. Conforme já observamos, muitos autores, entre eles Benjamin e Kracauer, descreveram a modernidade como um momento de intensificação dos estímulos nervosos e de maior exigência das percepções e atenções dos indivíduos.

No prefácio à edição brasileira do livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, de Leo Charney e Vanessa Schwartz (2001), Ismail Xavier comenta que o cinema se valeu das novas impressões que a modernidade trouxe para a vida das pessoas, como a velocidade, a multiplicidade e a simultaneidade de experiências. O cinema teria organizando um novo estatuto do olhar, que incluía também a própria descontinuidade das dinâmicas que aconteciam dentro das salas de exibição. A reunião de diversas atrações artísticas e da exibição de filmes comprovava o fato de que, nas seminais salas de cinema, “prevalecia o aspecto heteróclito das imagens disponíveis, dada a variedade do que era considerado espetacular e de interesse” (XAVIER, 2001: 12).

Ao longo do tempo, o cinema se colocaria como a forma hegemônica de diversão nesses espaços. A ordem do narrativo-dramático, que preponderou nos filmes, e a perspectiva espacial herdada da Renascença ajudaram a cristalizar o cinema na

forma industrial válida até hoje. Como atrativo fundamental que organiza os espaços de exibição e interfere também na vida das pessoas, ele se consolidou como uma “experiência visual enraizada no cotidiano, na experiência das ruas” (XAVIER, 2001: 14).

Deste modo, a urbanização do Rio de Janeiro pode ser historicizada a partir também da história de seu cinema, mais precisamente, da história de seu mercado de exibição cinematográfica. O cinema

(...) deve ser pensado como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrangeu transformações políticas, sociais, econômicas e culturais. Essa cultura não “criou” o cinema em um sentido simples, nem tampouco o cinema desenvolveu quaisquer formas, conceitos ou técnicas novas que já não estivessem disponíveis em outros caminhos. Ao fornecer um cadinho para elementos já evidentes em outros aspectos da cultura moderna, o cinema acabou por se adiantar a essas outras formas, e acabou sendo muito mais do que simplesmente uma nova invenção entre outras (XAVIER, 2001: 27).

Logo, o cinema se impôs na cidade como produto e realizador de um momento moderno, exercendo influências decisivas na vida das pessoas. Ao longo das décadas seguintes, continuou sendo um elemento fundamental na configuração e nas vivências dos espaços urbanos. Foi um vetor da constituição urbana do Rio de Janeiro, que marcou os afetos do público e as relações ativas entre os transeuntes e a cidade, seja como símbolo ratificador de discursos homogêneos, seja promovendo desconcentrações, circulação e coexistência de fatores heterogêneos.

## **1.2) Formação da Tijuca: entre tradicionalismos e modernidades**

### **1.2.a) Processo de urbanização do bairro**

A região que hoje conhecemos como Tijuca se chamava Freguesia do Engenho Velho<sup>8</sup> no princípio do século XX, época em que o projeto de urbanização orientado

---

<sup>8</sup> A Freguesia do Engenho Velho reunia uma vasta área com diversas sub-localidades. Uma delas foi a Rua do Engenho Velho, que hoje conhecemos como Rua Haddock Lobo. Outra parte dessa região era o Andaraí Pequeno, que englobava os caminhos da Praça Saens Peña até a subida para o Alto da Boa Vista. Havia também a faixa da Fábrica das Chitas, entre as atuais Praça Saens Peña e Rua Desembargador Isidro. Levava este nome porque, na virada do século XIX, existia naquelas proximidades uma fábrica de estamparia de tecidos, apelidados como chitas. O Largo da Fábrica das Chitas, por exemplo, se tornou a própria Praça Saens Peña com o tempo. Outros locais também fizeram parte do escopo da Freguesia do Engenho Velho, mas estes, ao contrário dos já citados, não tiveram seus nomes alterados. Permanecem

pelo prefeito Pereira Passos alcançou grande parte da cidade do Rio de Janeiro. O bairro, que mantinha um aspecto marcadamente rural, passou por modificações, que incluíram drenagem e canalização de rios da região, abertura de ruas, edificação de vilas e casas geminadas e introdução de linhas de bondes mais perenes. Foram transformações estruturais que, de alguma maneira, refletiram na face urbana da Tijuca o cenário daquele momento moderno, tão afetado pelo aumento de circulação monetária e compartilhamento de ideários e gostos burgueses.

Esses aspectos espocaram nas aparências espaciais e nas combinações socioculturais do antigo Engenho Velho, um lugar onde, até então, as relações entre as pessoas se construíam em meio a chácaras, casas de campo, hotéis de repouso e hortas. Proprietários de terrenos e moradores da seminal Tijuca eram geralmente membros da aristocracia cafeeira que se extinguiu, da Igreja Católica, de ordens como a dos jesuítas, ou herdeiros da nobreza brasileira destituída.

Habitada por essas classes, a região recebeu ao longo das primeiras décadas do século XX um acréscimo populacional considerável. Tornou-se, aos poucos, um dos pontos da cidade onde os impulsos modernos teceram novos costumes e configurações de espaço.

Esse aumento da população, verificado em toda a cidade, foi determinante para a transformação do arrabalde em bairro. Pessoas que antes iam à região da Freguesia do Engenho Velho apenas para passar temporadas em chácaras e hotéis começaram habitar permanentemente as ruas recém-abertas nos terrenos de propriedades privadas desmanteladas. Um estudo sobre o bairro aponta para o fato de que entre 1890 e 1906:

(...) a Freguesia do Engenho Velho foi a que sofreu o maior aumento absoluto de população: mais de 50.000 novos moradores. A absorção desse grande contingente populacional levará a uma pressão sobre a terra, induzindo os proprietários a abrir inúmeras ruas em seus terrenos onde venderiam um grande número de lotes, utilizados para a construção de moradias. Tanto é assim que de 1.429 prédios existentes na freguesia em 1870, chega-se a 4.287 prédios em 1890 e alcança, em 1906, a cifra de 10.548 unidades residenciais. As grandes chácaras, os sítios e as fazendolas começam a desaparecer dando lugar a inúmeros loteamentos. (CARDOSO, 1984: 76)

---

com a mesma denominação até hoje e integram a atual Grande Tijuca, como sub-regiões: Largo da Segunda-Feira, Usina, Muda e parte do Alto da Boa Vista (CARDOSO, 1984; SANTOS, 2003; OLIVEIRA, 2004).

O loteamento e a divisão das antigas chácaras e a criação de casas geminadas marcaram o início do mercado imobiliário no local, já incluindo desde aí as questões de especulação imobiliária e privatização do espaço que acompanham até hoje as dinâmicas ocupacionais da Tijuca.

Algumas fotografias<sup>9</sup> do início do século XX, pesquisadas a fim de orientação, mostram que mesmo com a multiplicação das ruas do bairro, muitos aspectos rurais e bucólicos mantiveram-se na configuração urbana dessa área. Com isso, não é arriscado dizer que a modelização da Tijuca, enquanto espaço de circulação, foi engendrada de maneira um pouco diferente do que ocorreu no Centro da cidade, onde as características das novas vias apresentaram uma arquitetura monumental e cosmopolita, voltadas para a experiência dos estímulos modernos, como os provocados pelo trânsito de automóveis, vai-e-vem nas calçadas e presença maciça de equipamentos de lazer.

Seguindo uma feição mais afinada com o campo, e priorizando a veia domiciliar (por causa da intensa presença de palacetes e casas geminadas), essas alamedas e avenidas construídas na Tijuca formaram um circuito de acessos bem específico. Mas, além da ampliação e maior vascularização do espaço público, o aparecimento de comércios diversificados, sistemas de água e esgoto, luz elétrica (a partir de 1907) e linhas de bondes elétricos foram essenciais para a introdução do traçado marcadamente urbano na Tijuca.

Modernidades e tradição atravessaram-se numa combinatória interessante neste espaço público. Deste modo, mais ruas juntaram-se a Conde de Bonfim e Haddock Lobo<sup>10</sup>, vias que já vinham desde o século XIX como os principais logradouros do bairro.

---

<sup>9</sup> Ver Anexo I, páginas 184 e 185.

<sup>10</sup> A Rua Conde de Bonfim era chamada de Estrada do Andaraí Pequeno até 1871. Começa no Largo da Segunda-Feira e termina na Usina, na subida para o Alto da Boa Vista. Sempre foi a principal artéria da Tijuca, uma via onde se instalaram chácaras, casas geminadas, pequenos palacetes e muitos comércios e cinemas a partir da urbanização do bairro. Atualmente, é marcada por dois sentidos de trânsito na extensão que vai da Praça Saens Peña até o Alto da Boa Vista. No trecho entre a Praça e o Largo da Segunda-Feira, a Conde de Bonfim apresenta mão única para os veículos. Suas calçadas geralmente são largas e pouco arborizadas. Comércios e igrejas convivem com prédios de apartamentos e edifícios de salas comerciais. Encontramos também pouquíssimas casas antigas que conseguiram manter sua arquitetura original. É no Largo da Segunda-Feira que a Rua Conde de Bonfim muda de nome e continua como Rua Haddock Lobo até o Largo do Estácio. Por muito tempo, a Rua Haddock Lobo foi chamada de Rua do Engenho Velho. Também abrigou chácaras, casas com grandes jardins, além de boa parte dos primeiros cinemas da Tijuca. Hoje, apresenta mão única para o tráfego de veículos, que seguem no sentido do Largo do Estácio (sentido Centro). Em geral, a Rua Haddock Lobo é bem mais arborizada que a Rua Conde de Bonfim. Também é marcada por prédios de apartamentos e lojas comerciais.

### **1.2.b) Praça Saens Peña: de espaço rural à núcleo urbano e bucólico**

No que se refere às praças, a urbanização da Tijuca também investiu na construção de áreas que permitissem os lazeres e o “ver e ser visto” daquela sociedade moderna, congregado aos aspectos bucólicos e campestres, que já apontamos. Deste modo, surge em 1911 a Praça Saens Peña<sup>11</sup>, um pedaço urbano que logo cedo foi assentado como pólo do bairro.

Na verdade, o espaço onde a Praça Saens Peña se estabeleceu era destaque na região desde o século XVIII. O local serviu a uma variedade de usos e fins e teve uma série de proprietários. A maioria deles, pessoas da aristocracia cafeeira e, depois, membros dos altos escalões da república.

Dois séculos antes da inauguração da praça, no século XVIII, a área foi uma várzea cercada por palmeiras e cafezais. Já no início do século XIX, tornou-se chácara e casarão. Seus donos foram o desembargador Isidro e, segundo outras fontes, a baronesa de Mesquita (OLIVEIRA, 2004; SANTOS, 2003; CARDOSO, 1984). Essa mesma chácara teria sido alugada a um conselheiro de nome Pedreira, que construiu um enorme estábulo nos fundos do casarão. Uma edição da Revista da Semana diz que na casa aconteciam reuniões secretas de alguns políticos republicanos, que ali faziam planos contra a monarquia (Revista da Semana, 1944).

O que se sabe ao certo é que depois da demolição do casarão, o local passou a se chamar Largo da Fábrica das Chitas, por causa do entroncamento com a antiga Rua da Fábrica das Chitas (atual Rua Desembargador Isidro). Nesse espaço grande e descampado começaram em 1910 as obras para erguer uma praça. A área de 11.310 metros quadrados ganhou o nome de Praça Saens Peña em homenagem a um presidente argentino homônimo, que havia visitado o Brasil no período. Em um dos jornais da época, essa inauguração foi noticiada como uma grande evolução no bairro e na vida social dos moradores: “transformou-se o velho e feio Largo da Fábrica no lindo, belo e

---

<sup>11</sup> Atualmente, a Praça Saens Peña é considerada a região central da Tijuca. Possui pontos de linhas de ônibus para a maioria dos bairros da cidade, além de ser estação terminal da Linha 1 do Metrô Rio. É delimitada pelas ruas Conde de Bonfim e General Roca, perpendiculares que circunscrevem a praça, dando-lhe um formato retangular. Na Saens Peña, desembocam: Avenida Heitor Beltrão, Rua Almirante Cochrane, Rua das Flores (continuação da Rua Major Ávila), Rua Carlos Vasconcelos, Rua Soares da Costa, Rua Desembargador Isidro e Rua Doutor Pereira dos Santos. Moradores da Tijuca, comerciantes e transeuntes geralmente chamam as áreas de entroncamento com a Saens Peña (ruas paralelas e perpendiculares) de “a praça” ou “na praça”. Portanto, é importante notar que existe um englobamento simbólico dos pontos geográficos, que passam ao domínio da categoria “praça”.

elegante jardim, tão agradável e conveniente para as famílias residentes no populoso bairro da Fábrica das Chitas” (CARDOSO, 1984: 81).

A face rural do local, pouco a pouco, foi substituída por uma aparência mais bucólica, com muitas árvores, jardins e um coreto onde eram realizadas retretas. Em 1917, durante a gestão do prefeito Bento Ribeiro, um decreto<sup>12</sup> reconheceu a Praça Saens Peña como logradouro público, oficializando sua existência nos documentos da cidade. Nessa circunstância, ela possuía 9.600 metros quadrados.

Notamos que a construção da Praça Saens Peña seguiu a pauta de ações da prefeitura do Rio, interessada no aprimoramento e na criação de “condições de arborização e de lazer das praças situadas na ‘área nobre’ da cidade” (ABREU, 2006: 73). Mesmo com a política altamente segregacionista de intervenção estatal na urbe, na gestão Serzedello Correa<sup>13</sup>, o tratamento prioritário dado aos espaços “nobres” da cidade expandiu-se até a Tijuca. Ainda que tenham existido iniciativas de melhoramentos e embelezamentos por toda a cidade, os processos dessa evolução urbana atuaram com bases em uma demarcação espacial “classista”, após a saída de Pereira Passos.

Com efeito, atuando agora diretamente sobre um espaço cada vez mais dividido entre bairros burgueses e bairros proletários, e privilegiando apenas os primeiros [Copacabana, Ipanema, Avenida Beira Mar e Botafogo, por exemplo] na dotação de seus recursos, o Estado veio a acelerar o processo de estratificação espacial que já era característico da cidade desde o Século XIX, contribuindo assim para a consolidação de uma estrutura núcleo/periferia que perdura até hoje (ABREU, 200: 73).

O calçamento das áreas, a arborização e o ajardinamento vinham avigorar a exibição social. Reformas direcionais dessa espécie impulsionaram a criação de lugares propícios à livre circulação de pessoas, tais como praças, parques e avenidas. “A cena agora pertencia ao exibicionismo individualista”, conforme analisa o historiador Nicolau Sevcenko (1998: 538). Entretanto, essa cena do exibicionismo pessoal e particular não deixou de trabalhar a formação de um coletivo urbano. Ela ao mesmo tempo pressupôs um modo de estar no espaço público que se valeu do exibicionismo das multidões.

---

<sup>12</sup> Decreto 1.165 de 31 de outubro de 1917.

<sup>13</sup> Prefeito da cidade do Rio de Janeiro entre 1909 e 1910.



Pensamos que, no caso específico da Saens Peña, a construção da praça esteve diretamente ligada à necessidade de haver “pontos nodais” (LYNCH, 1997) no bairro recém-criado. Um ponto nodal faz parte dos elementos físicos das cidades. Eles reforçam o significado social, a história, a função e a denominação de localidades citadinas. Segundo o urbanista norte-americano Kevin Lynch, este termo designa junções, cruzamentos de ruas e espaços de concentração, que contenham algum tipo de importância referente às atividades ali desempenhadas ou à forma física apresentada. Pontos nodais são vistos como centros estratégicos, “ponto de comutação” (LYNCH, 1997: 81). Portanto, é possível ver a Praça Saens Peña como um ponto nodal. Desde seus tempos primordiais, ela se mostra como o “foco e a síntese de um bairro, sobre o qual sua influência se irradia e do qual são um símbolo” (LYNCH, 1997: 53).

Esse ponto nodal tijucano foi notavelmente marcado em sua história por diversas maneiras de transitar no espaço, como, por exemplo, a prática do *footing*, um andar descompromissado, mas atento, muito realizado pelos transeuntes do local até a metade do século XX. Tais formas de apropriação espacial motivaram diferentes usos, trajetos e, inclusive, a importância da praça para todo o bairro<sup>14</sup>. Dentro desse quadro, a Praça Saens Peña sempre representou dimensões de funcionalidade vital (comércios, lugar de domicílios, lazeres) para as pessoas quem ali circulavam e circulam até hoje.

Para que houvesse socialização e visibilidade – alinhavadas ao princípio do século XX – os burgueses tijuicanos não se contentaram apenas com as circunstâncias dos velhos encontros. Não que o viés elegante e aristocrático dos antigos recintos sociais não os atraísse, mas, nas chácaras, solares e clubes restritos, os primeiros tijuicanos ficavam trancados em um ambiente familiar e quase rural. Portanto, parece que essa burguesia percebeu que o espaço privilegiado para o *footing*, aparições e trocas seriam os ambientes públicos (e bucólicos), tal como a Praça Saens Peña. O que se percebe é que na Praça, de certa maneira, havia a manutenção de uma espécie de localismo nas relações entre as pessoas. No entanto, esse cenário urbano fora atravessado por muitas possibilidades de abertura e contatos mais ampliados, em decorrência do aumento do fluxo de pessoas e atividades.

---

<sup>14</sup> Outras praças e áreas públicas surgiram na Tijuca na época da construção da Praça Saens Peña e ao longo do século XX. Nenhuma delas, entretanto, angariou importância social, econômica e simbólica como a Saens Peña. As mais destacadas no bairro são a Praça Afonso Pena (logradouro público desde 1917; seu nome real é Praça Castilho França, que não é usado pelas pessoas) e a Praça Comandante Xavier de Brito (logradouro desde 1930; atualmente apelidada de Praça dos Cavalinhos ou Praça das Charretes, por manter aos domingos aluguel de cavalos, bodes e charretes para passeio).

Foi também a partir da construção desta praça, que as práticas de consumo modernas – relacionadas a lazer, moda e alimentação – acharam um *locus* perfeito para sua realização. O comércio consolidou-se naquela área intrinsecamente vinculado à morfologia urbana da Praça Saens Peña. Sendo um espaço plano e retangular, com extremidades bem próximas, a Praça permitiu o estabelecimento de uma gama de equipamentos ao seu redor, os quais poderiam ser facilmente acessados. Conforme iremos observar mais adiante, os cinemas que aparecem primeiramente na Rua Haddock Lobo logo se estabelecem em circuito na Saens Peña. Assim, lojas e consumidores de todas as sortes ajudaram a fazer daquele espaço o núcleo da Tijuca; território que por muito tempo também desempenhou o papel de região central da Zona Norte do Rio de Janeiro.

### **1.2.c) O local do tijucano**

A construção da Tijuca como uma região urbanizada do Rio de Janeiro apresentou algumas particularidades que valem ser pensadas. A solução urbana ali desempenhada apostou na comunicação com o resto da cidade, o que trouxe um índice de dispersão e mistura para os trajetos das pessoas. Circulação intensa nas ruas, amplo comércio e vasto sistema de transporte impulsionaram desde cedo a história do bairro. Mas, apesar da abertura a tantos fluxos urbanos, acredito que um sentimento de pertencimento e um elogio ao localismo permearam a formação deste espaço público e o modo de vida que lá ainda se realiza.

Alguns textos sobre o período de criação do bairro a que tive acesso – como matérias jornalísticas da Revista da Semana (1915; 1917; 1944) e retomadas analíticas de Lilian Rose Cruz Oliveira (2004), Elizabeth Dezouart Cardoso (1984), Antonio Maia (1984) e Alexandre Mello Santos (2003) – apontam para a modernização e a promoção da diversidade na Tijuca. Entretanto, ao mesmo tempo ressaltam a manutenção dos círculos privados da casa e da vizinhança e a existência de fortes laços identitários em torno do termo “tijucano”. Mantidos ao longo do século XX, os círculos privados e os laços identitários influenciaram as dinâmicas dos espaços públicos da área. O privatismo familiar e comunitário alargou-se em alguma medida, mas conservou idéias de origem, núcleo e tradição entre os moradores.

*Grosso modo*, arriscamos dizer que os valores simbólicos da nobreza e da aristocracia continuaram sendo cultivados pela burguesia, e mais tarde pelos militares e

funcionários públicos, que substituíram os moradores duques e barões dos primeiros tempos da Tijuca. Esses habitantes da fase urbanizada voltaram-se então para a construção de uma identidade, que tem sido trabalhada e efetivada no imaginário coletivo da cidade.

O passado recente da Tijuca como local de moradia de uma elite como os Taunay, o Duque de Caxias, o Barão do Andaraí e os Viscondes de Figueiredo, do Rio Branco, e de Mauá, deixou a marca de bairro elegante e aristocrático, constituindo-se num dos maiores atrativos para as classes médias. A presença marcante desta camada da população que se expande no bairro manifestar-se-á através da caracterização de um modo de vida e uma visão de mundo conservadora, típica de seus moradores. Nesta época já há na cidade uma diferenciação entre Zona Norte e Zona Sul. Enquanto os novos bairros de classe média da Zona Sul foram valorizados pela sua localização na orla marítima, a Tijuca para destacar-se também dos demais bairros da Zona Norte procura atualizar seu passado aristocrático, diferenciando-se dos dois extremos. Os valores tradicionais e conservadores passaram a ser incorporados pelos moradores (CARDOSO, 1984: 113).

Deste modo, a existência do bairro seguiu emaranhada a uma série de dimensões simbólicas, que se apropriam até hoje de elementos como tradicionalismo, esfera da família, parentesco e orgulho de pertencimento. Em muitas conversas, percebi que esta espécie de identidade e distinção, através do termo “tjucano”, é algo presente também no imaginário geral carioca. Não apenas os moradores da Tijuca chamam atenção para essa demarcação sócio-espacial, que às vezes engloba questões de caráter e gosto. Habitantes de outros bairros, que nunca moraram na Tijuca, quando falam dela, deixam escapar considerações, expressões e nomeações que qualificam o que são (ou parecem ser) este bairro da Zona Norte do Rio e seus moradores.

Quem mora em Ipanema tem um tom mais descontraído, quem mora na Tijuca gosta de se arrumar pra parecer que mora na Barra, né! E por aí vai! Voltando aos tjucanos, eu acho que os costumes, e ponha aí a maneira de se vestir, os programas etc, eles se destacam por muitas coisas e acho que, em parte, isso acontece pela localização, eu acho. Os tjucanos se encontram com mais facilidade nas casas. Lá visita é coisa comum... E tem os churrascos etc... É bem diferente dos bairros da Zona Sul, porque na Zona Sul tem uma dimensão mais intimista, menos compromissada com quem mora do seu lado, com o vizinho, com a rua... Eu falo isso porque tenho família nos dois lugares! Eu vejo essa diferença! (...) Acho que o tjucano é muito bairrista e os tjucanos são, de repente, mais barristas, numa dimensão maior do que o resto. Não sei muito bem os motivos disso não, mas é a sensação que eu tenho! (Fernanda, moradora de Copacabana).

Tem uma coisa assim, por a Tijuca já ter sido um bairro importante aqui no Rio, como é assim na Zona Sul, então rola uma coisa nostálgica do tijucano de resgatar, de ver a Tijuca como um bairro de referência, até de se achar um pouco melhor (Eduardo, morador de Ipanema).

Tijucano é como qualquer outro carioca. Aí ele se apresenta como tijucano, e aí... Aí logo se identifica com os outros tijucanos, né? Por exemplo, ele sempre tem mil e umas histórias para contar de alguma coisa que aconteceu na Tijuca... (Letícia, moradora de Botafogo).

Simultaneamente, nas entrevistas realizadas somente com moradores e ex-moradores da Tijuca, a indicação de “ser” e “sentir-se tijucano” aparece nas falas, mesmo que as características e os fundamentos não sejam tão explicitados pelas pessoas. Esta forma de “ser” baliza muitas vezes as explicações que os moradores dão para certos comportamentos, hábitos e pensamentos que têm. Além disso, através da nomeação “tijucano” – e de expressões como “isso é coisa de tijucano”, “na Tijuca é assim” ou “na Tijuca era assim” – os entrevistados ora reafirmam, ora rechaçam atitudes, cuja natureza é atribuída ao bairro. Os vínculos com os espaços e equipamentos do local também são constantemente celebrados ou desprezados nessa relação.

A sociedade tijucana é bairrista e quando chega a ser! Mas tá deixando de ser elitista. Mas ela é bairrista e quando vai pra algum lugar, volta. Você veja, eu sei de diversos casos de pessoas que foram pro Recreio e blablablá e tá todo mundo de volta aqui. (Márcio, morador, nascido e criado na Tijuca).

Quando eu voltei depois para esse lugar que eu já tinha morado, pra mim não foi nada. Eu me recuso de dizer que morei na Tijuca. Eu não morei na Tijuca. Eu não estava na Tijuca, eu dormia na Tijuca, entendeu? Na década de 80, os tijucanos migraram para a Barra da Tijuca. Os pais ficaram. E aí, claro, o poder de compra deles decaiu e eles não tiveram condições. Tijuca é isso. Copacabana ainda tem a praia. A Tijuca é depressiva. Coitado do velhinho que mora na Tijuca (...). Ideologicamente, eu nunca tive nada a ver com a Tijuca (...). A Tijuca era lugar de milico, entendeu? (Rosane, ex-moradora da Tijuca, atual moradora de Botafogo).

A Tijuca, eu sou um apaixonado por este bairro! Se existe hoje, existe no mundo todo essa coisa de tráfico. É um câncer que está consumindo a humanidade, não consumindo, mas fazendo muito mal à humanidade: é falta de respeito, é violência e a arrogância... (Murilo, morador da Tijuca há 84 anos).

Muitas vezes não há como não notar certa nostalgia e orgulho referentes a um passado elitista, nobre e aristocrático, apesar da pobreza e das péssimas condições de

vida que sempre cercaram o bairro, nas diversas favelas em torno das principais regiões da Tijuca. A força nostálgica e o orgulho de “ser tijucano”, ajudados pelo localismo<sup>15</sup>, foram fatores que acompanharam desde cedo a formação histórica da Tijuca. Um bairro que por muito tempo atuou no cenário urbano carioca como um lugar familiar, “sítio aristocrático, nobre, hospitaleiro, conservador (no bom e amplo sentido), patriota, limpo, digno” (MAIA, 1984: 44).

### **1.3) Ofertas de lazer e cinema na Tijuca: primeiros tempos**

#### **1.3.a) Diversões modernas**

Ao longo das primeiras décadas do século XX, a paisagem da Tijuca foi perdendo o aspecto rural a partir da entrada do modo de vida urbano e da construção de novos marcos estruturais, tais como vias de circulação, praças e prédios. Tanto as aparências do bairro, quanto as relações sociais tomaram outros vultos e mais sentidos. A vida moderna inseriu-se atrelada ao modelo burguês, que chegou a reboque do “revezamento das elites” (SEVCENKO, 1995: 26) da *Belle Époque* carioca, conforme já vimos.

O local ficou ainda mais alinhado ao processo de densificação urbana que a cidade vivia. Características bucólicas, substitutas imediatas da face rural tijuca, coexistiram com tráfego dos bondes e o aumento populacional. E não demoraria muito para o local tranquilo e arborizado receber os impulsos dos lazeres voltados às massas, os quais se expandiam por toda a cidade no início do novo século.

---

<sup>15</sup> Os localismos tijucanos, isto é, apego ao local e às relações nele engendradas, sempre foram atravessados por processos migratórios. Moradores mais ricos deixaram a Tijuca para habitar bairros da Zona Sul, ainda na primeira metade do século XX. Mas foi a partir dos anos 70, que a Tijuca começa a perder um número substancial de moradores para Barra da Tijuca, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. A Barra ergueu-se como refúgio de quem emergia economicamente na cidade. Foi palco de uma série de *booms* imobiliários nas décadas de 1980, 1990 e 2000. Recentemente houve mais um aumento de construções naquela extensão, que abrangeu também o Recreio dos Bandeirantes, continuação da Barra a oeste. Como moradora da Tijuca, percebo que a idéia de ir morar na Barra, para os tijucanos, sempre esteve vinculada à melhoria de vida. E essa tendência esconde um fato curioso. Muitos tijucanos fizeram e ainda fazem com a Barra o que os antigos habitantes de palacetes do Centro e do Catete faziam com a Tijuca, na virada do século XIX para o século XX. Alguns mantêm casas de férias e descanso no bairro da Zona Oeste. Há casos recorrentes de tijucanos que compram apartamentos na Barra, os quais só visitam nos finais de semana, como recantos de veraneio. A moradia oficial de muitas dessas pessoas continua sendo a Tijuca.

No trilho desta convivência entre feições de arrabalde e aspectos urbanos, os atrativos tijuicanos de diversão misturavam atividades de lazer tipicamente interioranas e espetáculos de massa, que encontravam no bairro um bom mercado consumidor: as famílias. E, apesar do público fundamentalmente local, os primeiros entretenimentos geraram possibilidades de encontros e uma maior comunicação entre os indivíduos, ajudando a alargar os retiros domiciliares. Velódromos, cinemas e confeitarias promoveram algum grau de dispersão, que as chácaras, os piqueniques no Alto da Boa Vista ou os grupos fechados em clubes do bairro não realizavam com tanto sucesso.

Nesta conjuntura, o comércio de lazeres daquele círculo se ampliou, respondendo às demandas da classe burguesa nascente e impulsionando novos desejos e modismos urbanos. Mas nem todo passatempo da área voltou-se unicamente ao consumo. O *footing*, por exemplo, foi uma atividade bem característica da Praça Saens Peña, marcando-a como um ambiente próprio a passeios e pequenas diversões a céu aberto.

Depois da missa na São Francisco Xavier, ou na Santo Afonso, as moças namoradeiras iam “flertar” nas praças, geralmente acompanhadas das irmãs mais novas que ficavam brincando com seus bilboquês, diabolós, ou mesmo pulando corda. Aos domingos, havia retreta nos coretos das praças. E para a criançada a Saens Peña tinha um teatrinho de fantoches, ou “guignol” (CARDOSO, 1984: 122).

Com ou sem flertes, “fazer o *footing*” foi na época uma forma de circulação muito aproveitada pelos transeuntes em vários locais do Rio de Janeiro. Andava-se despreocupadamente, mas prestando atenção no que ocorria ao redor. Às vezes, uma parada para conversas poderia significar contatos fortuitos ou mais duradouros, proporcionando um *tetê-à-tête* entre pessoas bem diferentes.

A Praça Saens Peña, por exemplo, era o ponto ideal para sábados e domingos, para caminhar né (...). E ali juntava uma... um conglomerado! Formava, havia um conglomerado humano muito variado, porque havia de tudo ali. Havia estudantes, havia gente já formada, rapazes, a grande maioria pra poder bisbilhotar as moças e juntava-se soldados da polícia, soldados dos fuzileiros navais, marinheiros... Naquela época era muito interessante (...) havia o jardim bonito e havia o coreto. Todo fim de semana era retreta, como se dizia na época. Então vinha banda do corpo de fuzileiros navais, banda da marinha, banda do corpo de bombeiros, banda da polícia militar e tocavam músicas populares. Ficava ali né! É... Sambinhas, *charleston*, eram as danças da época, né? (Murilo, 86 anos).

Vinha gente de tudo que era lado pra praça, né? Méier... Outros lados... A pessoa ia passear (...). De tudo que era lugar, né! (Wilson, 84 anos).

Em certa medida, as atividades comuns ao Centro<sup>16</sup> do Rio também ingressaram nos hábitos da Tijuca, agrupando-se a diversões menos cosmopolitas como teatro de fantoches, quermesses e passeios pelos locais públicos do arrabalde. Porém, o que se observa é que o ambiente do Centro era bem diferente da sociedade quase familiar e tradicionalista da Tijuca, onde os entretenimentos eram freqüentados, em sua maioria, por famílias locais e moradores das proximidades, que ali encontravam a marca de práticas voltadas aos “bons costumes”. Como parecem indicar os dados, o comércio de lazeres do Centro da cidade dava à região a imagem de “*locus* do mundanismo” (LIMA, 2000: 106). *Mundanismo* é uma expressão utilizada pela urbanista Evelyn Furquim Werneck Lima para designar:

(...) o exercício do desfrute dos gozos e prazeres materiais suscitados pelos espetáculos ruidosos e coloridos, quase sempre oferecidos com bebidas alcoólicas e contando com a presença de mulheres, que invadiam cada vez mais a esfera pública (LIMA, 2000: 106).

Portanto, as atrações do Centro<sup>17</sup> englobavam teatros, cine-teatros, cafés-cantantes, cabarés e casas de prostituição, diversidade que não aparece nos registros sobre a Tijuca do início do século XX.

Entre todos os lazeres que a Tijuca passou a oferecer a moradores e *habitués* naquele início de século, um representante das inovações modernas se destacou. O cinema foi a diversão e a representação artística que deu ao bairro o título de um dos mais importantes pólos da exibição cinematográfica carioca entre as décadas de 1900 e 1990. Ele despontou neste ambiente, seja na forma seminal de salas provisórias (distribuídas pelas ruas Haddock Lobo e Conde de Bonfim), seja nos moldes mais industriais do mercado de exibição cinematográfica, que mais tarde abrangeu quase toda malha urbana da Tijuca.

### **1.3.b) As primeiras salas de cinema: efemeridades e adaptações**

---

<sup>16</sup> Consideramos aqui principalmente as áreas da Praça Tiradentes, Rua do Lavradio, Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) e Rua do Ouvidor, exemplos de pólos “cosmopolitas” cariocas na época.

<sup>17</sup> Ao mesmo passo, o universo urbano de alguns trechos do Centro proporcionava encontros mais diretos entre a elite e as classes menos favorecidas da população carioca de então.

Quando o cinema chega à Tijuca em 1907 o Rio de Janeiro passava por um *boom* de abertura de salas, conforme já comentamos. Só naquele ano, 31 cinemas foram abertos em toda a cidade. Isso contando com o Pathé Cinematográfico, que foi o primeiro cinema tijucano<sup>18</sup>, inaugurado no dia 26 de outubro de 1907, na Rua Haddock Lobo, número 27. Aliás, nesse mesmo ano, dias depois do surgimento do Pathé Cinematográfico, a empresa exibidora Achilles & Companhia, de quem não se ouviu mais falar, construiu o Pavilhão Progresso. Logo em seguida, no mês de novembro, o Cinematógrafo Velo foi erguido pelos exibidores Couto & Companhia, grupo cuja procedência e descendência no mercado cinematográfico da cidade também pouco se sabe. Ambos foram abertos na Rua Haddock Lobo.

É interessante notar que na fase inaugural da exibição cinematográfica na Tijuca, boa parte das salas concentrou-se nessa rua. Logo, a Praça Saens Peña, que até 1911 ainda nem existia, não se configurou de início como um pólo de cinemas, o que só ocorreria anos mais tarde.

Outro atributo desses primórdios da exibição foi a curta duração dos cinemas. Essa característica era bem comum aos cinemas cariocas dos anos 1900 e na Tijuca ela foi desempenhada com efemeridades alarmantes. O Pathé Cinematográfico durou pouco mais de dois meses. O Pavilhão Progresso, três meses e meio. Já o Cinematógrafo Velo seria o recordista de morte prematura: fechou suas portas menos de um mês após a inauguração (GONZAGA, 1996: 278).

Nos anos 10 e 20, mais cinemas surgiram no bairro. Uns desapareceram rapidamente no embrionário cenário cinematográfico da cidade; outros duraram mais tempo, com significativos avanços técnicos ou nenhuma reforma, chegando às décadas de 1940, 1950, 1960 e até aos anos 1990 (conforme aconteceu com o Cinema América, que comentaremos mais adiante).

Este ritmo de aberturas e fechamentos de salas se relacionou também com o espaço urbano da Rua Conde de Bonfim. Com o tempo e as mudanças no bairro, o lazer cinematográfico expandiu-se para além da Rua Haddock Lobo. Na medida em que a Rua Conde de Bonfim se urbanizava, ela despertava para as experiências de exibição, principalmente nos arredores da Praça Saens Peña. De fato, a semente de local efetivo do cinema foi disseminada nas áreas próximas à praça exatamente na temporada de

---

<sup>18</sup> Sobre os cinemas da Tijuca, consultar Anexo III, com a listagem dos nomes e datas de inaugurações e fechamentos.



modernização da Tijuca. Um espaço do cinema, como meio de comunicação e lazer, surge conectado à maior circulação de pessoas, ao fornecimento de luz elétrica e à intensificação do comércio e linhas de bonde na região.

Assim, entre 1908 e 1910, acontecem inaugurações em um só golpe: Cinematógrafo Maracanã, Cinema Uruguai, Royal Cinema, Cinema Íris, Éden Cinema, Cinema Central, Cinema J. Labanca, Clube da Tijuca e Cinema Fábrica das Chitas. Esse último funcionou dentro do terreno da Praça Saens Peña, mas nenhum registro concorda quanto à data de inauguração, que teria ocorrido em 1910 ou 1911 (GONZAGA, 1996: 293).

É nesse período que um segundo cinema de nome Velo entra para a história da Tijuca. Entretanto, essa sala de exibição não tinha nada em comum com primeiro Cinematógrafo Velo do bairro, aberto e fechado em 1907, na Rua Haddock Lobo, número 102. Na época, os nomes dos cinemas se repetiam em certa dose, não importassem muito as distâncias espaciais ou os períodos de inauguração e falência entre eles. A exclusividade da razão comercial nos negócios do entretenimento cinematográfico da época não compunha o topo da lista de exigências dos comerciantes do meio<sup>19</sup>. Tanto que logo em 1910 constroem o Cine Teatro Velo, no terreno onde acabava uma pista de ciclismo da Tijuca – ou velódromo, daí sua origem nominal.

As informações sobre esse cinema são obscuras. Segundo o jornalista Antonio Maia (1984), o local abrigou um teatro antes de oferecer imagens em movimento. Parece que o Velo também mudou de localização durante os 44 anos em que existiu. O levantamento de Alice Gonzaga (1996) aponta para dois endereços: um no número 192 e outro no número 188 da Rua Haddock Lobo. Sabemos ainda que ele pertenceu a uma série de grupos exibidores, entre os quais, a empresa dos Irmãos Caruso e o grupo de Luiz Severiano Ribeiro, último proprietário do espaço, fechado em 1954.

---

<sup>19</sup> Muitos cinemas da Tijuca replicavam os nomes de salas do Centro ou de outras localidades, assim como algumas salas do Centro reutilizavam nomes já existentes. Pathé, Royal e Íris são exemplos de denominações que foram repetidas, seja por conta de terem o mesmo comerciante por trás (exibidor e contratos com determinados distribuidores de fitas), seja por pura imitação. Entretanto, Alice Gonzaga (1996) ressalta que a relevância da atividade cinematográfica no ambiente urbano do Rio de Janeiro, no início do século XX, devia-se muito ao reconhecimento e à distinção que o público fazia da marca do exibidor e das salas. Nessa diferenciação entravam aspectos como qualidade dos espaços, da projeção e a segurança oferecida. Isso de certo modo vai de encontro à aparente despreocupação com a repetição de nomes nos batismos dos cinemas. “Em pouco tempo a identificação entre marca, empresário e determinada sala de exibição seria preponderante. Os filmes ainda não traziam o nome do diretor, atores ou técnicos. Até a chegada das distribuidoras americanas, a competição interna se desenrolaria em torno da representação de um número cada vez maior de marcas” (GONZAGA, 1996: 89).

De teatro virou “cine-teatro”, para posteriormente, passar simplesmente a ser o Cinema Velo, incorporado à rede de cinemas dos Vassalo Caruso, que foram pioneiros no lançamento de filmes no sistema chamado “circuito” (...). E por muitos anos o Cinema Velo ex-Cine-Teatro e ex-Teatro, recebeu em sua confortável sala a elite da sociedade tijuicana. De fato, era uma casa (...) muito bonita, um prédio em estilo neoclássico, com um “chic” solário entre o “hall”, após a bilheteria e antes do salão de projeção; este com cadeiras anatômicas de madeira envernizadas. Na sala-de-espera, jogos de poltronas de couro se distribuíam pelo amplo espaço que também possui grandes espelhos de cristal, “toilets” e bebedouros de pedal (dos primeiros a surgirem) (MAIA, 1984: 77).

Mesmo parcimoniosos, os registros sobre o Velo apontam para sua importância como local de sociabilidade no bairro. No começo ele foi um ponto de encontro para famílias tijuicanas “distintas”. Lá, a espetação cinematográfica às vezes se misturava a atividades ligadas à prática de voluntariado. A Revista da Semana de 8 de maio de 1915 trouxe uma fotografia da platéia com a seguinte legenda: “A festa de caridade no Cinema Velo”. Não obstante, a utilização de cinemas para eventos beneficentes foi algo recorrente na história deste equipamento de lazer no Rio de Janeiro, conforme retomaremos no próximo tópico deste capítulo, quando falaremos sobre os cinemas da *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM) no Brasil.

Nessa fotografia do Cine-teatro Velo, notamos um curioso excedente de mulheres compondo o público da sessão. Aliás, nos tempos inaugurais do cinema no Rio de Janeiro – assim como aconteceu na Europa e nos EUA, anos antes (MENOTTI, 2007: 29) – a conquista de platéias femininas foi uma medida necessária para tornar o ato de ir ao cinema uma atividade mais cordial e respeitável.

Com mulheres sentadas nas desconfortáveis cadeiras das primitivas salas, os comerciantes garantiam “boa fama” para seus espetáculos, que até então aconteciam em locais insalubres e escuros, sujeitos a quaisquer imprevistos. Assim, os donos dos estabelecimentos afastavam a idéia de que os cinemas eram antros de gatunagem e doenças. No mesmo ensejo, a figura do cinema alavancou, em alguma medida, o maior uso da cidade pelas mulheres. Ele “não criou mas participou de uma cultura urbana de lazer que dependeu da participação ativa das mulheres.” (XAVIER, 2001: 19).

Além das sessões beneficentes e da presença vital de moças e senhoras na platéia, há outra passagem histórica que destacou o Velo, ou pelo menos o espaço físico que ele ocupou. Quando encerrou suas atividades de exibição em 1954, o prédio foi transformado em estúdio da Companhia Atlântida Cinematográfica. Lá se realizaram

filmagens e edições dos filmes da chanchada brasileira (MAIA, 1984: 77; CARDOSO, 1984: 115).

A regra da efemeridade entre os seminais cinemas da Tijuca não foi quebrada apenas pelo Velo. Durante aquele período, a sedimentação dos cinemas na cidade corresponderia também ao surgimento de rituais e moldes do público. A demanda cresceu. Logo, os espectadores passaram a exigir sessões diárias, não se contentando mais com salas de exibição que funcionassem apenas uma vez por semana ou aos sábados e domingos, como era de praxe em muitas regiões do Rio de Janeiro (GONZAGA, 1996: 90). Apesar da preponderância dos cinemas do Centro neste período, mais salas foram abertas na Tijuca e, entre as já existentes, algumas começaram a se comprometer com uma maior regularidade nas sessões e durações mais perenes.

Em poucos meses o bairro da Tijuca e as estações da Central do Brasil também eram contemplados com seus primeiros espaços regulares. De acordo com os poucos documentos contábeis que sobraram do período, formalizou-se um mercado minimamente interessante e duradouro. Não existiam ainda rotas concretas de circulação de filmes, mas percebe-se que os clientes mais assíduos provinham destas três zonas primordiais [Centro, Tijuca e estações da Central do Brasil] (GONZAGA, 1996: 90).

O Cinema Royal, por exemplo, passou a se chamar Cinema Hadoock Lobo em 1910 e manteve-se em atividade até 1965, com variações de companhia exibidora e na capacidade de lotação da sala, mas no mesmo endereço: Rua Haddock Lobo, número 20. Da mesma forma, os cinemas surgidos no final dos anos 1910 e início dos anos 1920 se sustentaram por mais tempo, seguindo inabaláveis pelas décadas seguintes. Entre aqueles sobre os quais encontramos registros, conservaram-se: Cinema Avenida (de 1919 a 1962), Cine Teatro Brasil (de 1922 a 1940) e Cinema Maracanã (de 1932 a 1954, quando foi demolido para a retificação do Rio Joana, que passava próximo ao seu terreno) (GONZAGA, 1996).

Entre os remanescentes cinemas tijucanos do início do século, foi notável a existência de dois em especial: Tijuquinha e América. Mantiveram-se no bairro por mais de 50 anos e ainda hoje há quem se lembre das idas às suas sessões e dos filmes lá vistos<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Entraremos em contato com essas lembranças no 3º Capítulo. Por enquanto, queremos dar conta da formação deste circuito de cinemas.

Tijuquinha era o nome diminutivo do Cinema Tijuca, inaugurado em 1909, na Rua Conde de Bonfim, número 344, em frente à Praça Saens Peña, onde hoje existe uma galeria de lojas e um prédio de salas comerciais. Ele seguiu até 1966 sem nenhuma grande reestruturação, o que lhe conferiu a alcunha de “poeira”, já que não entrou na linha de sofisticação e conforto comum às salas da área a partir de 1930.

Já o Cine Teatro América, depois simplesmente Cinema América, foi erguido na Rua Conde de Bonfim, número 334, também em frente à Praça Saens Peña, a poucos passos do Tijuquinha. Ele foi o único cinema do início do século que durou até a década de 1990, adquirindo novas formas através de diversas reformas estruturais<sup>21</sup> e arquitetônicas entre os estilos *art-nouveau* e *art-déco*.

Quanto à data de sua inauguração, não há tanta consonância. Em conversas com Francisco Pinto<sup>22</sup>, um dos diretores do grupo de exibição Severiano Ribeiro, soube que as possíveis datas de construção e abertura do América seriam 1915 e 1916. Mas o pesquisador de cinema e curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Hernani Heffner, aponta apenas para o ano de 1916. Já o levantamento de Alice Gonzaga (1996: 292), do qual Heffner também participou, publicou 1918 como a data oficial de abertura do América.

Outra indicação relacionada ao América, mesmo indireta, nos chama atenção pela preciosidade e falta de detalhes. Um excerto do historiador Brasil Gerson (*apud* MAIA, 1984) comenta o desabamento de um galpão que teria existido no local, antes da construção desse cinema. No momento do desastre, algumas pessoas assistiam uma projeção de filme. Isso aponta para o fato de que, no espaço, já eram realizados espetáculos de imagem em movimento bem antes da inauguração do Cinema América. Só não sabemos a data do desastre e se no galpão realizavam-se outras atividades de entretenimento, além do cinema. Pode ter sido um lugar destinado somente à exibição cinematográfica ou um exemplo de pavilhões montados para feiras e lazeres variados, entre eles a exibição de filmetes, conforme tantos no Rio de Janeiro. Infelizmente, não há nenhum outro registro sobre o local.

---

<sup>21</sup> Comentaremos as reformas do Cinema América, as memórias dos espectadores relativas a esse cinema e a relação de sua arquitetura com o espaço urbano da Praça Saens Peña nos 2º e 3º Capítulos.

<sup>22</sup> O Grupo Severiano Ribeiro se manteve no setor de exibição cinematográfica como uma empresa familiar. Hoje é um dos maiores exibidores da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil. Além dos quatro cinemas de rua que mantém na cidade, possui uma cadeia de salas *multiplex*, a Kinoplex, que iremos abordar muitas vezes ao longo dos capítulos. Francisco Pinto é sobrinho-neto do fundador do grupo, o empresário Luiz Severiano Ribeiro.

(...) “um pavilhão que depois ruiu, matando gente, precisamente no lugar do Cine América de hoje, os irmãos Labanca, sempre dados a experiências com máquinas de projeção cinematográfica, possivelmente as nossas primeiras do gênero” (...) (GERSON *apud* MAIA, 1984: 92)

Cinemas em barracões ou cinemas itinerantes (realizados em locais a céu aberto, como feiras e quermesses) foram experiências de exibição pouco encontradas na Tijuca, ou pelo menos não há apontamentos sobre o sucesso dessa vertente da exibição cinematográfica na região. A maioria dos cinemas do bairro, entre as décadas de 1910 e 1930, seguiu o padrão de cine-teatro, que modelou com mais força o mercado de exibição do Rio de Janeiro daquela época.

Como já ressaltamos no início deste capítulo, essas salas não ofereciam apenas filmes. Incrementavam suas sessões com espetáculos de palco: pequenos esquetes, exposição de bonecos de cera, apresentações de mágicos e levitação. Além disso, era comum que os cine-teatros apresentassem uma disposição interna dividida em setores diferenciados. A segmentação espacial do público se dava pelo preço pago pela sessão, de acordo com a proximidade entre o assento e a tela, característica de secção herdada dos teatros.

Foi apenas no final dos anos 1930, que o modelo do cine-teatro se esgotou, dando lugar a um mercado exibidor mais consolidado e alinhavado às mudanças urbanas da cidade, ao gosto das platéias e à oferta de filmes americanos. Espetáculos de palco e tela foram substituídos por sessões estritamente cinematográficas, em grandes e luxuosos palácios do cinema, os *movie palaces*. Entretanto, alguns cinemas *movie palaces* da Tijuca, como o Cinema Olinda, mantiveram atrações artísticas – orquestras, cantores e dançarinos – em suas programações.

Nestes novos locais do filme – agora limpos, amplos e salubres – cada detalhe, do filme às acomodações, correspondia a um padrão industrial de “espaços do sonho” (VIEIRA e PEREIRA, 1982). Por outro lado, muitos filmes também eram exibidos nos cinemas poeirinhas, como o Tijuquinha: salas antigas sobreviventes ou novos espaços abertos com menos recursos.

E assim os cinemas da Tijuca impuseram-se enquanto ambientes coletivos de lazer moderno, promovendo laços e ajudando a territorializar o público espectador naqueles arredores. Sua presença, desde cedo maciça, em ruas ao redor da Praça Saens

Peña marcou esse espaço urbano. Os cinemas, portanto, investiram na formação da identidade tijuicana, como mais um vetor de grande importância.

Como marcos físicos, os primeiros cinemas encontravam-se no meio de caminhos e trajetos dos transeuntes, recém-acostumados aos novos estímulos trazidos pelos tempos modernos de circulação e velocidade desenfreadas. Além disso, suas salas de espera e a divisão da platéia em áreas definidas por preços promoviam encontros e separações, que trabalhavam contra ou a favor da heterogeneidade. Tudo isso em um ambiente fortemente marcado pelo localismo e a tradição de uma sociedade tijuicana, que visivelmente operava também a manutenção dos circuitos familiares demarcados.

Como marcos simbólicos, os primeiros cinemas da Tijuca ingressaram nos laços afetivos dos moradores com o bairro. Entre a construção do Pathé Cinematográfico, em 1907, e a falência do modelo de cine-teatro no final dos anos 1930, a presença dos cinemas impregnou o imaginário tijuicano. O ideal tradicional do bairro pôde se vangloriar também da profusão de salas de exibição cinematográfica num mesmo perímetro urbano. As primeiras salas como Velo, Tijuquinha e América ampararam o pano de fundo da emergência da Cinelândia da Tijuca.

#### **1.4) A Segunda Cinelândia Carioca**

##### **1.4.a) Mudanças no mercado cinematográfico e o fim dos cine-teatros**

Na década de 1920, o número de cinemas do Rio de Janeiro passou de cem e as empresas exibidoras formavam circuitos intrinsecamente ligados a distribuidores e realizadores de filmes. Alguns trustes eram acertados e a concorrência tornava-se cada vez mais acirrada. A entrada contínua de companhias cinematográficas americanas nesse mercado fez parte do processo que deu ao cinema brasileiro (em toda a sua cadeia, produção, distribuição e exibição) ares mais industriais. *Universal, Fox, United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer, First National, Warner Brothers, Columbia* e *R.K.O* firmaram acordos com empresários brasileiros a partir do final dos anos 1910 (GONZAGA, 1996). Ao cabo das décadas seguintes, o mercado de cinema passou por mudanças avassaladoras.

Para dar conta, por exemplo, da apresentação de produções norte-americanas que chegavam ao Brasil em grande escala foi necessária uma série de reformulações

tanto no interior das salas de cinema, quanto na duração das sessões, já que os filmes importados naquela altura eram bem mais longos do que os de antes. Com chances de prejuízo caso não agissem, os donos de cinemas tiveram que transformar as instalações, tornando-as mais salubres e confortáveis para o público que ali ficaria por mais de duas horas. Mas, neste trilho de inovações, alguns estratagemas beiravam a esperteza, como os recorrentes cortes de cenas nas fitas ou a aceleração<sup>23</sup> do filme por meio da intervenção do projecionista na hora da exibição: tudo para que o tempo da sessão não fosse tão extenso.

Contudo, não bastava ampliar as antigas saletinhas, onde o público suportava bem espetáculos de meia hora, uma hora, mesmo no verão e com aquela roupa toda. Para permanecer por duas horas ou mais em espaços pequenos, mal ventilados e cada vez mais insalubres, os requisitos de conforto e de arejamento teriam que ser outros. Enquanto isso não acontecia a contento, ocorriam mais prejuízos, pois o setor viu os dias de dezembro a março transformarem-se comercialmente em período morto (GONZAGA, 1996: 121).

Os preços dos ingressos aumentaram, assim como a ida de mulheres e crianças às sessões, que aproveitavam o fato desses ambientes terem ficado mais familiares. A especulação cinematográfica começou a ser sinônimo de “*smartismo*” (PIMENTEL *apud* SEVCENKO, 1995) e atividade comum ao *high society* carioca. Foi neste contexto que despontou a figura do empresário Francisco Serrador, responsável pela elaboração e conclusão da Cinelândia<sup>24</sup>, uma área do Centro da cidade que a partir de 1925 abrigou o maior pólo exibidor<sup>25</sup> do Rio, por quase 80 anos.

---

<sup>23</sup> Essa aceleração da projeção chama-se “desbarajuste” (GONZAGA, 1996: 121).

<sup>24</sup> Na área ocupada pela Cinelândia, existiu o Convento da Ajuda, que fora demolido em 1911. Francisco Serrador Carbonell, um italiano que já vivia no Brasil há algum tempo, relacionado ao comércio de lazeres, comprou o terreno em 1917. A partir daí, traçou o plano que deu origem à Cinelândia, ao redor da Praça Floriano, onde na época já havia o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Palácio Monroe (demolido em 1976), entre outros prédios históricos do Centro.

<sup>25</sup> Entendemos por pólo exibidor as áreas que concentram cinemas bem próximos uns aos outros. No caso da Cinelândia e da Praça Saens Peña, na Tijuca, esses locais são consideradas pólos exibidores por terem reunido até o final da década de 1990 uma grande quantidade de salas de exibição concentradas em torno de uma praça. No caso da atual Barra da Tijuca e de bairros como Copacabana, que também têm ou tiveram extenso número de cinemas, o conceito de pólo ainda se aplica, mas de forma arrefecida, já que não apresentam um conglomerado de equipamentos cinematográficos num mesmo ponto nodal (praças, esquinas próximas, mesma calçada). Possuem salas, um mercado exibidor profícuo, mas em posicionamentos mais espaçados.

O nascimento de uma área urbana voltada especificamente ao lazer – e, ressaltamos, ao lazer cinematográfico – caminhou segundo o interesse das *major*s<sup>26</sup> do cinema norte-americano da época. Assim como Serrador, Vital Ramos de Castro e outros empreendedores do setor buscavam em viagens aos Estados Unidos e na comunicação com empresas desse país os moldes para a construção de seus “palácios do cinema” (GONZAGA, 1996: 130).

A chegada do som ao cinema na década de 1930 também ocorreu como uma profunda mutação para toda a cadeia. Provocou, inclusive, crises no mercado, com aumento de ingressos, problemas na tradução das fitas e na acústica das salas, que precisaram ser reformadas. O luxo dos mármore, gessos, cortinas e tapetes volumosos, que passaram a compor a decoração dos *movie palaces*, correspondeu também à necessidade de se ter, dentro das salas, materiais que ajudassem numa acústica para o som das produções, fator preponderante à implantação do *movietone*.

Assim, além dos aspectos físicos do interior das salas de cinema, que mudavam a todo vapor, transformavam-se também os rituais e a postura do público. Essa nova ambientação penetrava os hábitos dos espectadores, acrescentando mais componentes à espectação cinematográfica. Lanterninhas, luzes que diminuía perto de começar o filme e salas de espera convertidas em bares foram exemplos dessas mudanças.

Por consequência, o modelo dos cine-teatros se esgotou até 1930, quando os *movie palaces* se afirmaram de vez na paisagem carioca. Os novos espaços de espectação cinematográfica apostaram no luxo e no conforto, seguindo o espírito ufanista da ditadura de Vargas e as idéias civilizatórias daquele contexto histórico.

#### **1.4.b) *Movie palaces* e ar condicionado perfeito**

Em 1940, foi inaugurado o primeiro grande cinema da Tijuca, o Cine Teatro Olinda. Construído em frente à Praça Saens Peña pelo Grupo Vital Ramos de Castro, o

---

<sup>26</sup> *Major* (GONZAGA, 1996; ALMEIDA e BUTCHER, 2003; PEREIRA e VIEIRA, 1982) é um termo usual do mercado cinematográfico, aplicado para indicar grandes empresas que englobam tanto a produção (filmagem e compra de filmes de produtoras), quanto a distribuição das obras. Houve época em que a exibição cinematográfica também constituía um dos braços de negócios dessas empresas, a exemplo da MGM, nos EUA e no mundo (através de várias agências de distribuição atreladas) e das recorrentes associações e *trusts* entre empresas brasileiras e estrangeiras, a exemplo das parcerias entre Francisco Serrador e a *Paramount*, entre outras, dos anos 1920 aos 1930 (GONZAGA, 1996). Atualmente, a concomitante detenção de direitos sobre a produção, a distribuição e a exibição por apenas uma empresa é uma verticalização de mercado proibida por lei no Brasil e em vários países, embora não impeça que ocorram políticas casadas entre os agentes de cada braço do mercado (nacional e estrangeiro), que muitas vezes fecham acordos comerciais que, apesar de caminharem para monopólios, conseguem se manter legais segundo as legislações.



cinema foi demolido em 1972 para dar lugar a um centro comercial. Chegou a ser o maior cinema da América Latina, com 3.500 lugares. Era uma mistura de cine-teatro e *movie palace*.

Apesar de um largo palco onde aconteciam shows com cantores do rádio e dos poucos adornos luxuosos, muito de sua estrutura seguia o molde dos palácios do cinema. Alguns itens de conforto foram implantados bem depois da inauguração, como a substituição das cadeiras de madeira por poltronas acolchoadas.

O Cinema Carioca e o Cine Metro-Tijuca foram abertos um ano depois da inauguração do Olinda, ambos em 1941 (GONZAGA, 1996). Ficavam do outro lado da Praça Saens Peña, na mesma calçada da Rua Conde de Bonfim, e se caracterizaram na região como cinemas lançadores<sup>27</sup>.

O Metro-Tijuca exibia filmes da *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM) e ficou famoso pelo *slogan* que ressaltava seu “ar condicionado perfeito”. Os 1.785 lugares do Metro-Tijuca deram lugar à loja de roupas C&A, em 1977.

O hit mesmo era aqui, né! Aqui na praça. Tanto que a gente saía do colégio, quando tava quente, a gente ficava, tomava o bonde, saltava ali e ficava tomando aquele ar condicionado do Metro, batendo papo... A minha mãe ficava doida! O ar era lá, lá na calçada! Era assim que chamava: o ar condicionado perfeito. O que hoje chamam de *soundround*, não tão sofisticado, mas o Metro tinha! Aquele som, o som dele era fantástico! Porque pertencendo a uma empresa americana, toda a tecnologia que eles tinham lá vinha diretamente pra cá, né! (Danilo, 63 anos, engenheiro e morador da Tijuca).

A cadeia da *Metro-Goldwyn-Mayer* no Rio de Janeiro foi um marco na vida social da cidade e na gestão das demais companhias exibidoras, que tiveram que se moldar à estandardização das salas segundo um padrão Metro. Mas, anterior à construção de seus cinemas, a Metro já tecia estratégias no mercado cinematográfico brasileiro, promovendo suas empresas satélites no braço da distribuição ou organizando consórcios entre agências ligadas à exibição (GONZAGA, 1996).

O mais curioso eram as ferramentas de *marketing* que a empresa promovia bem antes de ter salas por aqui. Realizava sessões beneficentes em cinemas do Rio e de São Paulo, voltadas especificamente para pessoas que viviam em asilos ou para crianças

---

<sup>27</sup> Na época, nem todos os cinemas realizavam estréias de filmes. O Carioca, gerido pelo Grupo Severiano Ribeiro, e o Metro, pela Metro-Goldwyn-Mayer, foram algumas das salas lançadoras mais cobiçadas pelo público.

pobres. Esses eventos muito provavelmente aconteceram como moeda de troca de favores em áreas políticas e sociais que a Metro possuía interesse. Inclusive, a inauguração do Metro-Tijuca teve a renda revertida em prol da Caixa de Merenda Escolar da Tijuca (VIEIRA e PEREIRA, 1982)<sup>28</sup>.

Quando resolveu aportar de vez no mercado, a primeira sala que construiu foi o Cine Metro-Passeio, no Centro, aberta em 1936 com um visual imponente. As inovações técnicas para projeção dos filmes acompanharam essa chegada da companhia ao Brasil e pela primeira vez a platéia experimentaria uma refrigeração que dava conta do calor da cidade. Mais tarde, uma semana depois da inauguração do Metro-Tijuca, foi a oportunidade do bairro de Copacabana ganhar uma espécime do Metro com “ar da montanha”.

No Rio de Janeiro, a cadeia de cinemas que a *Metro-Goldwyn-Mayer* fez construir para exibir as suas produções com exclusividade, fez com que o comércio cinematográfico sofresse um forte impacto e que, junto ao público, se estabelecessem padrões e necessidades novos que reforçavam não apenas a reprodução continuada dos seus filmes como também consagrasse uma vez mais a noção já cristalizada de que cinema americano era o verdadeiro Cinema. (...) Ao controlar seus próprios cinemas, a MGM deu um novo passo no sentido de dominar todas as etapas da indústria cinematográfica (...) (VIEIRA e PEREIRA, 1982: 29).

Na década de 1970, a MGM findou seus negócios no Brasil e suas salas de exibição, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, fecharam sem grandes explicações, como veremos posteriormente.

Sabendo do agendamento da inauguração do Metro-Tijuca para o mês de outubro de 1941, o Grupo Severiano Ribeiro correu com as obras do Cinema Carioca e conseguiu lançá-lo em março do mesmo ano. O Cinema Carioca foi a resposta dessa companhia brasileira aos luxos e confortos do Metro. A localização do cinema também seguiu uma estratégia. Segundo o grupo, o cinema foi construído bem ao lado do Cinema América<sup>29</sup>, que também pertencia a Severiano Ribeiro, para que todo o potencial de espetação e a diversidade econômica da população da Tijuca fossem

---

<sup>28</sup> Ver o anúncio da inauguração do Metro-Tijuca, no Anexo I, página 205.

<sup>29</sup> Carioca e América estavam lado a lado na Praça Saens Peña, mas não parede com parede, já que parte da Rua Major Ávila os separava. Hoje os prédios ainda existem. O Carioca é Igreja Universal do Reino de Deus e o América, uma drogaria Pacheco. A parte da Rua Major Ávila que os separa atualmente se chama Rua das Flores. Sobre a configuração urbana da Praça Saens Peña e a relação com os prédios dos cinemas que ali existiram, assim como a memória dos antigos usuários e o fechamento dessas salas, ver os 2º, 3º e 4º Capítulos.

explorados ao máximo (GONZAGA, 1996: 177). O América, apesar das reformas que lhe transformaram em *movie palace*, não era tão luxuoso e dourado quanto o Carioca, embora os preços dos ingressos não diferenciassem tanto.

O prédio levantado para o Carioca chamava atenção pela arquitetura *art-déco* e pela entrada principal com largos pilotis em mármore. O *hall* de entrada era um salão de tamanho médio, com lustre de cristal, e nele surgia uma escadaria em mármore claro com corrimão dourado, que permitia o acesso dos frequentadores ao segundo andar<sup>30</sup>. O cinema fechou no mês de abril de 1999 e, depois da venda do prédio para a Igreja Universal do Reino de Deus, pouca coisa se alterou no interior. Os novos donos mantiveram a estrutura interna, aproveitando o aspecto de *templo* do local, mas modificaram completamente a fachada.

No auge dos palácios do cinema na Praça Saens Peña, entre as décadas de 1940 e 1950, o esplendor oferecido pelas salas de exibição condiziam com o *glamour* dos filmes hollywoodianos que geralmente dominavam as programações. De fato, o cinema domado pelos filmes americanos do pós-guerra, seguiu uma dinâmica uniformizadora, estabelecendo-se como mais um bem de consumo de uma sociedade urbano-industrial que se formava no Brasil (ORTIZ, 1988: 41).

O cinema transformava aquele sonho, aquele... Aquela figura que você idealizava, de como as coisas seriam, né? (...) E uma coisa: nós éramos totalmente financiados pela cultura americana, não tinha como escapar disso, não tinha como! (...) Olha, a minha época áurea do cinema foi dos anos, final dos anos 40 ao fim dos anos 50, início dos anos 60 até 62, por aí. (...) essa época foi uma época de ouro, aqueles musicais! (Danilo, 63 anos, morador da Tijuca)

A partir da década de 1950, mais cinemas integraram o circuito da Cinelândia da Tijuca. O Cinema Esky, por exemplo, surgiu em 1956, com 1.702 lugares, numa galeria homônima, na Rua Conde de Bonfim, logo depois da esquina com a Rua General Roca. Ganhou este nome porque o dono da galeria era casado com uma mulher chamada Esky. Seguiu com esta denominação até 1964, quando passou a ser Tijuca-Esky, ou simplesmente Tijuca, conforme mostrava seu letreiro.

Em 1988, esse cinema foi dividido em duas salas, Tijuca 1 e Tijuca 2. A transformação de determinados grandes cinemas em dois menores foi uma tática que as

---

<sup>30</sup> Ver Anexo I.

empresas do setor encontraram, nas décadas de 1980 e 1990, para diminuir os custos dos cinemas de rua e evitar fechamentos. Mas no caso do Tijuca 1 e 2 fechar foi inevitável. Os dois faliram em 1999 e hoje no local há uma loja Casa e Vídeo.

Muito próximo ao Tijuca 1 e 2, na mesma calçada da Rua Conde de Bonfim, havia o Cinema Art-Palácio Tijuca, o último cinema a fechar no circuito da Praça Saens Peña. Ele funcionou, sob gestão da Art Filmes, entre janeiro de 1960 e maio de 1999, e no seu local existe hoje uma loja da Leader Magazine. Com 1.569 assentos, e depois 1.450, ele foi um dos principais cinemas da região erguidos na década de 1960 e já moldados segundo padrões que escapavam um pouco do estilo *movie palace*. Em lugar do luxo exacerbado, tecnologia e conforto cada vez mais individualizado se colocavam como itens característicos.

#### **1.4.c) Anos 60, 70 e 80: além do luxo e com alguns poeiras**

Outros cinemas além do Tijuca 1 e 2 e do Art-Palácio, não tão amplos e luxuosos quanto os *movie palaces* das décadas de 1940 e 1950, sustentaram o título da Praça Saens Peña e arredores como Segunda Cinelândia Carioca. O Cine Bruni Saens Peña, por exemplo, inaugurou em 1963 seus 560 lugares, em um tamanho bem menor do que a maioria das salas da área. Ficava numa galeria na Rua Major Ávila, um pouco distante do burburinho da Praça Saens Peña, mas com boa freqüentação. Em 1973, virou Cine Osaka e começou a exhibir produções orientais. De 1975 a 1978 chamou-se Cinema Excelsior, última denominação até dar lugar a uma igreja protestante.

A década de 1960 foi rica em aberturas de salas na Tijuca como um todo e também no perímetro da Praça Saens Peña. Os novos espaços de espectação não eram concorrentes diretos das grandes salas *movie palaces*, mas tinham um público cativo. Entre elas, esteve o Cine Rio, que abriu suas portas em 1965, com 1.140 assentos, na Rua Conde de Bonfim, quase ao lado da Drogaria Granado. Fechou em 1978, quando foi reformado para abrigar uma agência da Caixa Econômica Federal, que até hoje se encontra no local.

O Cine Bruni Tijuca, que existiu entre 1968 e 1997, funcionou nos fundos de uma galeria, na Rua Conde de Bonfim. Ficava no outro extremo da mesma calçada do Cine Rio. Era um cinema pequeno, com menos de 500 lugares, muito simpático. No seu lugar, agora funciona um laboratório de análises clínicas. O Cine Tijuca Palace, outro exemplo de cinema que fora dividido em dois, manteve-se aberto de 1967 a 1993, também

nos fundos de uma galeria, na Rua Conde de Bonfim, número 214, no sentido de quem segue para a Rua Haddock Lobo (sentido Centro). Uma parte virou um curso pré-vestibular e a outra está abandonada desde o fechamento<sup>31</sup>.

Já o Cinema Comodoro abriu em 1967 com aproximadamente 800 lugares. À exceção dos demais integrantes da Cinelândia da Tijuca, esse cinema não ficava exatamente naquele limite central da Praça Saens Peña. Localizava-se no final da Rua Haddock Lobo, numa galeria no número 145, quase chegando ao bairro do Estácio. Mas, dada sua importância, muitas pessoas lembram o Comodoro como parte do circuito exibidor essencialmente tijucano.

Salas mais populares e mais simples, apelidadas de poeiras ou poeirinhas, também fizeram sucesso entre os *habitués* da Cinelândia da Tijuca. Esses espaços eram freqüentados por quem queria rever filmes fora do circuito de lançamento, clássicos do *western*, comédias pastelão e demais produções menos compromissadas com as novidades européias e hollywoodianas. Turmas de amigos iam aos poeirinhas para “fazer bagunça” e os menores de idade encontravam nesses cinemas a chance de assistir filmes “para maiores de 18 anos”. Neles, quase não havia fiscalização das carteiras de identidade e espectadores como o arquiteto Alcides, de 52 anos, eram “amigo[s] do porteiro, que deixava entrar direto”.

Entre os poeiras mais famosos da Tijuca, destacou-se o Tijuquinha, ou cinema Tijuca, como abordamos anteriormente. Ele foi um dos primeiros cinemas do bairro e parou suas atividades em 1966, sem nenhuma grande alteração ou reforma nas instalações, o que lhe garantiu a fama de poeira.

O Cine Britânia, que depois se chamou Studio Tijuca, era outro exemplo notável, já que foi o poeirinha de maior duração no cenário da Tijuca, com muitos contrastes na programação. Esse cinema, aberto em 1962, funcionava em uma minúscula galeria, na Rua Desembargador Isidro, muito próxima à Praça Saens Peña. A partir de 1973, seguiu como Studio Tijuca.

Matérias do Jornal do Brasil e do Jornal O Globo apontam a mudança no nome do cinema como uma grande reestruturação da sala que, segundo noticiam, viraria o “primeiro cinema de arte da Tijuca” (Jornal do Brasil, 1973). De fato, após virar Studio Tijuca, esse cinema passou a ser programado e gerido pelo Grupo Cinema I, que atuava principalmente na Zona Sul do Rio e se especializava na apresentação de fitas do

---

<sup>31</sup> Ver fotografias no Anexo I, páginas 214 e 215.

cinema europeu, com programações muito marcadas pelas reminiscências da *nouvelle vague*. Mas as reformas ali empenhadas não mudaram muito o aspecto poeira. Em 1981, um teatro chamado Cawell ocupou o espaço do Studio Tijuca, até uma igreja protestante se apossar do local.

O circuito de cinemas da Tijuca também se notabilizou por salas de exibição geridas e programadas pelas igrejas católicas do bairro. As paróquias diziam que não, mas a programação passava necessariamente pelo crivo dos padres responsáveis (GONZAGA, 1996: 226). Algumas pessoas contam que os próprios párocos controlavam o “pudor” da programação. Cenas de beijo, por exemplo, eram sumariamente cortadas dos filmes exibidos. Isso teria acontecido com o Cine Roma-Tijuca, aberto em 1960 e fechado em 1972, e com uma sala que existiu nos fundos da Igreja de Santa Teresinha, na Rua Mariz e Barros, da qual não se tem muitas informações e lembranças.

Além desses dois exemplos, aquele que mais chama atenção na história dos poeiras ligados à Igreja Católica é o caso do Cine Santo Afonso, outro muito famoso na região. Inaugurado em 1940, ele pertenceu à Paróquia Santo Afonso. Segundo Alice Gonzaga (1996), o cinema foi inaugurado em decorrência do documento católico *Vigilanti Cura*. Essa encíclica da igreja partiu do Papa Pio XI, que dedicou todo o texto ao mercado cinematográfico em geral.

Tentando transformar filme e exibição cinematográfica em aliados pastorais, o texto papal teve grande influência na superação dos traumas passados e na remoção de preconceitos quanto ao meio em si e seu emprego dentro de padrões similares aos do mercado. (...) A Igreja tomou muito cuidado em sua investida oficial no campo cinematográfico. As iniciativas em geral eram justificadas como forma e promover ações assistenciais, procurando-se ainda desvincular os religiosos da gestão das casas de 35mm, entregue a gerenciadores ou arrendatários (GONZAGA, 1996: 226-227).

O arquiteto Alcides, que gostava muito dos poeirinhas, conta que ia muito ao Santo Afonso para ver filmes reprisados. As sessões costumavam receber muitas crianças e famílias inteiras, que saíam da missa direto para a sala de exibição. O cinema funcionava ao lado da igreja, com entrada e fundos para as ruas Barão de Mesquita e Santo Afonso (bem atrás da Praça Saens Peña). Suas atividades foram encerradas em 1970 e a partir de então o local serviu a uma série de fins. Hoje é um supermercado Mundial.

As décadas de 1970 e 1980, época em que a crise dos cinemas de rua já dava claros sinais, apresentou uma leve contra-tendência de aberturas de salas na Tijuca. Cinema 3 e Cinema Coper-Tijuca, ambos na Rua Conde de Bonfim, mas em lados opostos, constituíram as últimas tentativas para reerguer o mercado de cinemas de rua no bairro.

O Cinema 3 voltou-se à exibição de filmes *cult*, programados pelo circuito do Cinema I, o mesmo que tentou transformar o Studio Tijuca, ex-Britânia, em “cinema de arte”. Localizou-se, entre 1975 e 1983, na Rua Conde de Bonfim, em um centro comercial de dois andares, em frente à galeria do Cine Tijuca Palace. Esse cinema, portanto, beirava o formato de salas de exibição que se arquitetavam dentro de espaços voltados ao comércio, já um pouco maiores que as galerias da época. Ao fechar, virou discoteca e hoje abriga uma igreja protestante.

Já o Coper – aberto em 1983, em uma galeria na Rua Conde de Bonfim, no sentido Usina – era gerido pela Cooperativa Brasileira de Cinema, a mesma companhia que na época também programava as salas precursoras do circuito Estação, em Botafogo. Investiu na mostra de produções com ares *cult* e, na Tijuca, faliu em 1988.

Todos os cinemas da Tijuca – nas fases primordiais, passando pelos *movie palaces* e poeiras, chegando às salas da década de 1960 em diante – realizaram uma presença marcante na malha urbana do bairro. Foram espaços de sociabilidade, onde as pessoas se reuniam para ver filmes, ou apenas paravam na porta para receber o frescor de aparelhos de “ar condicionado perfeito” e verificar o horário da próxima sessão, através dos letreiros facilmente avistados da calçada.

Como marcos simbólicos e físicos, colocaram-se ao longo da Rua Haddock Lobo e depois da Rua Conde de Bonfim, ganhando força nas proximidades da Praça Saens Peña. E foi precisamente porque impuseram suas presenças simbólicas e físicas, que se tornaram agentes na efetivação e reafirmação de laços afetivos entre as pessoas e o espaço urbano da Tijuca. Ajudaram na introdução do modo de vida moderno e na urbanização desse bairro, promovendo graus de abertura e circulação de elementos variados. É nesse escopo que abordaremos no capítulo seguinte a maneira com a qual esses cinemas operaram na ocupação dos espaços, nos trajetos desempenhados e na formação da topografia das áreas referentes à Cinelândia da Tijuca.

## **2º Capítulo**

### **A “mancha” do cinema: fisionomias, equipamentos coletivos e sociabilidades na Praça Saens Peña**

*As ruas são perecíveis como os homens (João do Rio, A alma encantadora das ruas).*

#### **2.1) Remodelações da Saens Peña e formas de circulação**

##### **2.1.a) Coexistências, rupturas e continuidades**

Os aparatos físicos das cidades podem revelar o modo de vida de seus habitantes e atuar como geradores de diversidade. Por serem elementos que dão suporte aos trajetos, tornam-se parte integrante do cotidiano das pessoas no território, atravessando hábitos e memórias. Para Jane Jacobs (2000), os componentes físicos (equipamentos e aparatos territoriais) fazem parte de uma complexa ordem urbana. Cada um deles pode envolver funções determinadas, direcionadas a fins exclusivos, mas já que está indispensavelmente inserido na urbe, seu regime será sempre de composição. Segundo a autora, esses componentes “provocam um efeito conjugado sobre a calçada, contudo, que não é de modo algum específico. Aí reside sua força” (JACOBS, 2000: 57).

Nesse sentido, o uso que os indivíduos fazem dos marcos citadinos implica a constituição dos próprios aparatos, no que concerne à construção, à preservação e à modificação de suas estruturas. Edifícios, fachadas, esquinas, ruas, sinalizações e praças, por exemplo, dependem da ação das pessoas que circulam na cidade, direta ou indiretamente. Não são somente os construtores e o poder público que dão garantias para a continuidade ou decretam a morte das áreas coletivas e marcantes de uma região. Nós, como transeuntes, moradores e usuários, também ajudamos produzir e destruir esses componentes.

O que se observa é que, em cada período da existência da Praça Saens Peña, elementos sociais, políticos, arquitetônicos e urbanísticos interagiram em combinações múltiplas, preservando ou extinguindo heranças e traços recentes, num processo de constante atualização. Quando Milton Santos (2003b; 2004) recorre às categorias “fixo” e “fluxo” para pensar o espaço geográfico e o papel do lugar enquanto um “espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada” (SANTOS, 2003b: 114), ele aponta



justamente para essa coexistência. Ele fala de um espaço que permite a perpétua avaliação dos legados de outras épocas, daquilo que acontece no presente e do que se espera do futuro. Além disso, considera que o conjunto de elementos fixos é a todo instante atravessado por fluxos, e que ambos se modificam nesse cruzamento.

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam (...) (SANTOS, 2004: 61).

Sob essa orientação, mais do que elementos históricos, as formas e os conteúdos urbanos de épocas passadas tornam-se agentes ativos na contemporaneidade: “fluxos” e “fixos”. Retrabalham aquilo que acontece no presente; ao mesmo passo, se dispõem a novos direcionamentos e realizações. A história de um espaço urbano, de suas transformações simbólicas e concretas, empobrece quando é considerada linear e evolutiva. Deste modo, ao tratarmos a Tijuca e a Praça Saens Peña, não queremos fazer apenas uma história de seus marcos físicos. Buscamos, porém, a investigação de rupturas e continuidades de fatores ligados à organização dos espaços e à circulação das pessoas nesse ambiente do Rio de Janeiro.

A ocupação das vias, as edificações, a acessibilidade de pedestres e veículos, os transportes, os cinemas, os projetos de remodelação e a deterioração do local, numa interação de vetores “fluxos” e “fixos”, possibilitaram, ao longo do tempo, diferentes apropriações do espaço coletivo e muitos sentidos para a vida das pessoas. Agiram como componentes heterogêneos neste processo específico de configuração urbana.

### **2.1.b) No tom das primeiras reformas urbanísticas**

Vimos no 1º Capítulo que as reformas de Pereira Passos introduziram o Rio de Janeiro em um perfil marcadamente urbano. Esse plano urbanístico elegeu áreas para abrigar a moradia e as atividades da população com médias e altas rendas. À época, as regiões eleitas foram principalmente o Centro e bairros da Zona Sul, como Catete e Flamengo. Outras localidades se favoreceram bem menos com tais obras. Assim, se

definiu o *resto* citadino, onde a parcela pobre acabou estabelecida: bairros do subúrbio e favelas que espocaram nos morros do Centro, da Zona Norte e da Zona Sul<sup>32</sup>.

Entretanto, seria um pouco mais tarde, com o Plano Agache, que uma proposta oficial de segregação se empenharia em estratificar as áreas da cidade, segundo critérios de classe e renda, buscando atender também uma faixa da população que vinha ganhando espaço: a classe média burguesa. Através da solicitação feita pelo prefeito Prado Júnior<sup>33</sup> ao urbanista Alfred Agache, as zonas regionais se tornariam oficialmente ricas, medianas ou pobres; operárias ou burguesas.

Antes de ser colocado em prática, o plano fora arquivado durante a emergência da Revolução de 1930. E, mesmo se tivesse sido levada a cabo, essa oficialização da segregação espacial pouco mudaria o aspecto da cidade, que, pelo menos no que se refere à moradia da população, já estava dividido há bastante tempo.

Em 1930, a cidade já se encontrava bastante estratificada, isto é, classes altas predominantemente na “nova” Zona Sul; classes médias na antiga Zona Sul e na Zona Norte; e classes pobres nos subúrbios. Assim, o Plano Agache não faria mais do que oficializar a posteriori o que o espaço já continha (ABREU, 2008: 94).

Ao longo do tempo, as tentativas de expansão indiscriminada deste tipo de *apartheid* social-domiciliar foram recorrentes. Porém, não se efetivaram em alto grau, talvez por conta da crescente densidade demográfica da cidade e da miscelânea de grupos distintos. Esses sintomas podem ter permitido as incontáveis combinações sociais e espaciais no Rio de Janeiro na época de sua urbanização.

Se por um lado a convivência entre pobres, classe média e ricos ocorria segundo uma mistura consideravelmente viva nos locais públicos de circulação (e nem tanto nos locais destinados prioritariamente às moradias), esta mesma coexistência e proximidade escondia desde então uma perigosa noção de equidade de oportunidades e acessibilidade<sup>34</sup>. Ora, se as favelas se localizaram bem próximas ao Centro e às áreas

---

<sup>32</sup> No que tange ao Plano Pereira Passos e ao Plano Agache, quase nada se falava sobre a Zona Oeste.

<sup>33</sup> Antônio da Silva Prado Júnior foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro entre 1926 e 1930.

<sup>34</sup> Cf. 1º Capítulo. A forma urbana do Rio de Janeiro proporcionou contatos entre pessoas mais abastadas e miseráveis num quase mesmo perímetro espacial. Áreas de circulação voltadas para a burguesia e favelas concentraram-se próximas umas às outras, fazendo com que houvesse algum grau de mistura, por maior que fossem os planos de segregação aplicados pelos governos e pelo mercado imobiliário. Ainda assim, a noção de democracia e acesso a todos deve ser lida com cuidado.

*enobrecidas*, não são incoerentes a sensação de facilidade de deslocamento e a impressão de que a forma urbana do Rio de Janeiro possuiu, desde cedo, características “menos segregadoras ou, segundo alguns, mais ‘democráticas’” (ABREU, 2008: 95).

Destarte, a Tijuca cresceu na primeira metade do século XX sujeita às várias reformulações do espaço urbano carioca. Cercada por morros onde as favelas se incrustaram, também foi um local de mistura e separações entre pessoas com disposições financeiras diferenciadas. A sensação de integração ocorria até certo ponto. Mesmo com as evidentes favelas, o bairro caracterizou-se no cenário carioca da época como região voltada a residências, lazeres e circulação da classe média tradicional e com raízes *aristocratas*.

Os aparatos territoriais construídos pelas iniciativas privada e estatal, tais como ruas, praças e equipamentos comerciais, ajudaram a compor esse ambiente social burguês. E com destaque, a Praça Saens Peña desempenhou uma função notável no que concerne às interações entre componentes físicos e simbólicos, num espaço urbano que já havia elegido sua classe preferencial.

### **2.1.c) Arranjos físicos e sociais no ponto nodal da Tijuca**

A área destinada à Saens Peña na malha urbana da Tijuca pouco mudou de tamanho depois da inauguração da Praça em 1911. Já os marcos físicos que a integram e a sua fisionomia passaram por transformações consideráveis, que alcançaram em cheio as formas de circulação e a percepção dos passantes. Ao longo de seus quase cem anos, o local atravessou três fundamentais remodelações, seguindo diretrizes de planos urbanísticos traçados pela prefeitura da cidade.

No início da década de 1940, a Praça ganhou a função de sub-centro comercial do Rio de Janeiro (CARDOSO, 2003). Essa função abarcava também algumas vias a redor, como as ruas Conde de Bonfim, General Roca e Santo Afonso. Esse grande trecho reunia um comércio capilarizado por serviços, para que os tijucanos não precisassem sair do bairro para nada e, portanto, para que continuassem vivendo o dia-a-dia próximo à vizinhança. Em 1947, aconteceu a primeira obra de remodelação no interior da Praça, com ajardinamento e implantação de um traçado que, além de faixas amplas para circulação dos pedestres, apresentava na área construída um lago com chafariz, cujo longo jato d’água em formato de arco caracteriza o local até hoje.

Segundo a edição de 15 de novembro de 1947 do jornal “A Notícia”, a reforma introduziu na praça Saens Peña o calçamento com desenhos de macadame português e plantas ornamentais. Com esse desenho, com a boa acessibilidade, com a presença de frondosas árvores e com as múltiplas e crescentes atividades, a praça permaneceu na memória de seus moradores e suas moradoras até a década de 1980 (CARDOSO, 2003: 83).

Wilson lembra como era esse cenário do final dos anos 1940. Na época, ele trabalhava como projecionista do Cinema Olinda, cujo prédio se localizava bem em frente à Praça.

Eu vi construir a Praça Saens Peña, porque a Praça Saens Peña dava... Na cabine tinha janela pra praça. Então, quando construiu aquela praça nova, em mil novecentos e quarenta e pouco, na época do Dutra, né, eu vi construir. Ficou uma praça muito bonita, né?! Com passagens, jardim, brinquedo pras crianças. Era mais bonita. Hoje tem metrô... Não sei como está aquilo lá (Wilson, 84 anos).

Solange, moradora da Tijuca, também recorda o aspecto da Saens Peña:

A Praça Saens Peña era linda! Ficou assim, né... Tinha o chafariz iluminado... E tinha água mesmo! Era um lago. Tinha até peixe, menina! Era muito bonito... Porque quando a luz batia na água ficava meio prateado assim, né? Aí, ficava lindo. E os cinemas dali junto! (Solange).

Essa reforma da Praça se inseriu em um momento de grande crescimento populacional do Rio de Janeiro, quando a área metropolitana da cidade precisou ser re-planejada para receber o maior fluxo de pessoas e veículos. Entre 1940 e 1950, o Rio viu sua população saltar de 1.759.277 para 2.375.280 pessoas (ABREU, 2008: 109). Viveu também o princípio de uma “febre viária” (ABREU, 2008: 95), que atçou o movimento das vias. O tráfego de carros particulares e de transporte coletivo se elevaria mais ainda entre 1950 e 1960, alterando substancialmente as circulações e a configuração física de toda a cidade.

Logo, a remodelação de 1947 também significou novas orientações dos trajetos para além da escala do pedestre, celebrando a partir dali o curso rodoviário. A reforma garantiu a passagem de automóveis privados e ônibus ao redor da Praça, transportes que, na época, começavam a fazer frente aos bondes.

Em algumas fotos<sup>35</sup> do período dos anos 1940 e 1950, percebe-se bem o fluxo viário em torno da Saens Peña, quando era permitido aos ônibus passar em volta de toda a extensão da Praça, circulando-a. Nas mesmas imagens, é recorrente o contraste entre o tráfego e os pedestres que parecem caminhar tranqüilamente ao longo da Saens Peña e da calçada da Rua Conde de Bonfim daquele segmento.

Nesse tempo, a Tijuca apresentou um aumento de 24% no número de moradores, somando aproximadamente 80 mil pessoas em 1950 (ABREU, 2008: 109). Com mais pessoas, o bairro teve um acréscimo de equipamentos coletivos. Os novos estabelecimentos não se limitaram apenas à oferta de produtos para consumo imediato, conforme era tônica anterior das lojas da área. O comércio se diversificou de maneira vigorosa, concentrando-se especialmente no contorno da Praça Saens Peña.

Os cinemas da região, por exemplo, tiveram sua fama deflagrada justamente nessa época e exatamente no perímetro da Praça. Alguns foram reformados e outros inaugurados seguindo o formato *movie palace*. Metro, América e Carioca – com aspectos monumentais, em estilo *art déco* – e o imponente Olinda tiveram seu auge de público e qualidade entre as décadas de 1940 e 1950.

Foi um período de inovações e modificações no *design* e na estrutura dos prédios e aparatos da Praça Saens Peña. A verticalização das construções foi fato preponderante na área, assim como em toda a Tijuca. Morar em apartamentos "atribuía aos seus habitantes um outro 'status'; era muito 'chic, era pertencer à 'granfinagem'" (CARDOSO, 1984: 135). Mais do que isso, os prédios com três ou quatro pavimentos significaram a expansão da construção civil no bairro, com ênfase na especulação imobiliária. Os construtores aproveitaram o aumento na demanda por moradia e tiveram nas mãos a chance de valorizar, e encarecer, os terrenos tijucanos. Esse movimento resultou na exploração maciça de um arranjo habitacional até então tímido no bairro, o aluguel.

Dessa forma, chegou-se à década de 1960, quando mais prédios foram erguidos, cada vez mais altos. Muitos dos novos edifícios ocuparam as áreas livres em cima de galerias. Precisou-se otimizar o metro quadrado destinado às áreas construídas, que se tornava mais e mais escasso; uma escassez impulsionada pelo excedente de moradores, que, entre 1950 e 1960, cresceu em 34% (ABREU, 2008: 117). O casario que ainda lembrava os tempos aristocráticos da Tijuca foi demolido em parte. Áreas como a Praça Saens Peña passaram a apresentar um aspecto composto por uma variedade de estilos

---

<sup>35</sup> Ver Anexo I.

arquitetônicos, com edifícios, sobrados, galerias e pequenos prédios em diferentes tamanhos e volumes. O destaque, a partir de 1960, seriam as construções com mais de dez pavimentos.

A legislação urbana de 1961 foi um marco de transformações na ocupação do solo urbano do Rio de Janeiro pela grande permissividade obtida para se elevar o gabarito dos prédios. (...) Contrariamente ao que acontece em áreas vizinhas como Vila Isabel, onde os lotes são menores, a herança das antigas casas de centro de terreno favoreceu a implantação dos prédios de apartamentos. Nas ruas Conde de Bonfim, Antônio Basílio, Desembargador Isidro, facilmente se encontrava um terreno adequado à construção dos edifícios altos. A verticalização iniciou-se pelos eixos por onde passavam os bondes, induzida tanto pela legislação, que desde 1937 permitia a implantação dos prédios altos nesta localização, como pelo desenvolvimento das atividades comerciais (CARDOSO, 1984: 135).

A segunda intervenção, que trouxe alterações importantes para a Praça, começou em 1976 com a implantação do metrô. Foram seis anos de obras para que a Saens Peña se tornasse a estação inicial da Linha 1 do metropolitano carioca. No tópico seguinte, abordaremos como essa construção acarretou discussões apaixonadas entre os moradores, cobranças ao governo e críticas aos engenheiros que utilizavam os terrenos da superfície como base para as obras.

Com um aspecto já bem diferente da fisionomia ajardinada das décadas anteriores à chegada do metrô, a Praça Saens Peña recebeu uma última e marcante operação urbanística na década de 1990, através do projeto Rio Cidade, da prefeitura de César Maia. Na ocasião, a maioria dos cinemas da área já havia fechado e o comércio dos arredores popularizava-se cada vez mais. Lojas tradicionais e mais caras encerraram suas atividades ou estavam em processo de falência. Algumas remanescentes migraram para a galeria *Off-Shopping*, que fica a alguns metros da praça, na Rua Barão de Mesquita, e depois para o *Shopping Tijuca*, aberto em 1996.

O local tornou-se um centro de serviços e comércios que atendia muito pouco, ou em nada, o lazer dos tijucanos e visitantes de outros bairros. Tanto no interior da Praça, quanto em suas margens, os atrativos enfraqueceram, prejudicando também a permanência das pessoas nos espaços abertos.

O traçado sinuoso da caixa de rolamento da rua Conde de Bonfim, a realocação dos pontos de parada de ônibus, o remanejamento dos

estacionamentos e a racional distribuição dos equipamentos e peças de mobiliário urbano otimizaram o fluxo de veículos e minimizaram o tempo de espera pelo transporte rodoviário. A praça Saens Peña foi reurbanizada, dando-se ênfase ao lazer infantil, ao descanso e à convivência de pedestres em geral. O conjunto do lago e chafariz foi reformado, com novo tratamento paisagístico. O projeto isola o núcleo central da praça da alameda periférica de circulação, criando um cinturão verde que, junto com uma grade, protege os (as) usuários (as) em seu interior (CARDOSO, 2003: 86).

A tentativa de revitalização, com a entrega da área para o uso de idosos e crianças, não foi o bastante para evitar a deterioração da Praça Saens Peña, que já era gritante. Muitos pontos do plano da prefeitura de César Maia não se efetivaram. Ao executar seus trajetos, as pessoas experimentavam a rua com mais correria e com bastante desconfiança. Os pedestres foram precisamente aqueles que mais perderam. O *footing* e as caminhadas tranqüilas diminuíram durante os dias da semana, tanto no interior da Praça, quanto na calçada da Rua Conde de Bonfim.

Os pedestres começaram a conviver com problemas típicos da área nos anos 1990. Um deles foram os recorrentes furtos, devido ao grande número de pivetes que por ali ficava à espreita daqueles que se distraíam com bolsas e carteiras. E ainda na esteira da deterioração local, o lago da parte interior da Praça tornou-se área da população de rua, que lá se banhava, brincava e lavava roupas.

Outros obstáculos à livre circulação nas calçadas foram os camelôs, que se multiplicavam principalmente à noite. Mas apesar de incomodar os pedestres, nos períodos noturnos essa presença garantia, de certa forma, algum tipo de ocupação urbana, já que a rua, cada vez mais esvaziada, não contava mais com o público que saía das sessões dos cinemas (a essa altura fechados ou em via de falência) ou das lanchonetes que anos antes ficavam abertas até mais tarde.

Tais fatores preponderantes de degradação do ambiente levaram ao cerco de parte da Saens Peña com grades, logo depois que o projeto do Rio-Cidade foi posto em prática. Deste modo, o centro da Praça – onde há o chafariz, o parquinho com brinquedos e o bangalô com cadeiras e mesas fixas para jogos de carta – foi alambrado por uma alta grade com três entradas. Uma abertura fica em frente à Rua Conde de Bonfim, próxima à saída do metrô e aos pontos de ônibus. Outra, em frente ao *Shopping* 45, antigo Cinema Olinda. E mais uma em frente ao começo da Rua Desembargador Isidro. Isso modificou as travessias e a fisionomia da Saens Peña, que antes podia ser

cruzada partindo-se de qualquer extremidade, sem nenhum entrave limitador: “a grade que cerca a praça passou a ser vista por algumas pessoas como uma barreira que desestimula a passagem por dentro da praça” (CARDOSO, 2003: 87). Perguntei a Márcio, em uma das conversas com moradores, se os portões da Praça fecham mesmo à noite e se permanecem fechados durante a madrugada. Ele respondeu:

Fecham. Pros mendigos não dormirem lá dentro. Por isso que foram criados os portões, o que o *Shopping 45* não gostou, porque as pessoas antigamente não viam barreira pra chegar ao *shopping*. O *Shopping 45* reclama até hoje das grades... Mas tem que colocar por causa dos mendigos, entendeu? A guarda municipal vai agir quando der umas dez horas da noite, tira todo mundo lá de dentro e fecha com cadeado (Márcio, morador da Tijuca).

Os marcos referenciais da Praça Saens Peña variaram com o tempo o seu grau de predominância na paisagem e na percepção das pessoas. Houve a época de jardins e sobrados; a de *movie palaces*, bondes e lojas elegantes. E, mais tarde, um período assinalado por altas construções, gradeado em torno do chafariz, saídas e respiradores do metrô. Esses elementos físicos atuaram e atuam como pontos notáveis para a organização urbana do local. A partir deles, pessoas escolhem seus trajetos, se encontram, vivem ativamente a cidade e as relações por ela proporcionadas.

Os marcos referenciais são de grande relevância para os circuitos executados nas ruas, os ritmos desempenhados e o tipo de ocupação urbana que é possível ser realizada. Kevin Lynch (1999) afirma que tais elementos têm como marca a singularidade e ainda podem tornar-se “uma referência estável para a percepção do mundo urbano, complexo e em permanente transformação” (LYNCH, 1999: 112). Com isso, acreditamos que, apesar da alternância entre fenecimento e surgimento desses marcos referenciais, na medida em que o tempo passa, há aqueles que, mesmo perdendo sua vocação inicial, se mantêm com seus aspectos únicos e memoráveis, ainda que essa manutenção aconteça apenas nas lembranças de pedestres e usuários.

Segundo Lynch, tais aspectos únicos e memoráveis facilitam o reconhecimento de cada marco e sua ligação com o contexto geral de cada área. Eles podem ser fachadas, como os letreiros dos extintos cinemas da Saens Peña, podem ser prédios-referência e até mesmo um chafariz ou bustos de personagens importantes para a comunidade. Quando as pessoas os associam à história da vida local, os marcos referenciais ganham



mais legibilidade e autoridade, ainda que não desempenhem mais a função para qual existiam.

Isso acontece com os prédios que abrigaram cinemas na Praça Saens Peña ou com as lojas tradicionais que desapareceram dali. Muitos entrevistados e, inclusive, eu mesma como moradora da Tijuca, até hoje nos referimos a determinados marcos chamando-os pelos nomes dos antigos equipamentos que neles funcionaram.

Eu passo no Carioca, eu não consigo falar igreja! Igreja Universal, não... Eu falo Carioca, cinema. Quando eu vejo aquela igreja, eu fico pensando assim... Penso, sabe, quantas vezes eu passei ali e entrei ali pra ver filme! (Solange, moradora da Tijuca).

Essa espécie de resistência em utilizar o nome atual de cada construção pode parecer nostálgica, mas entendemos que ela aponta para a importância que esses prédios têm na comunidade. "Quando uma história, um sinal ou um significado vêm ligar-se a um objeto, aumenta o seu valor enquanto marco" (LYNCH, 1999: 90). Acontecem situações discursivas em que falamos o "antigo Carioca", em vez de Igreja Universal; "Ali onde funcionava o Bruni", em vez de laboratório de análises clínicas; "Onde ficava o Palheta", em vez de Farmácia Venâncio etc.

Deste mesmo modo, os aparatos físicos relacionados ao Metrô Rio (saídas, respiradores, placas, tapumes) também funcionaram como marcos referenciais na Praça Saens Peña. Colaboradores da pesquisa apontam para o fato curioso de que as estruturas físicas do metrô acabaram por estimular, ou desestimular, a ida aos cinemas do local, conforme veremos no tópico seguinte.

#### **2.1.d) E chega o metrô: entre tapumes, queixas e dispersões**

Até a inauguração da Linha 1 do metrô em 1982, a Tijuca já demonstrava ser um bairro bem articulado em termos de transporte público. Desde seus primórdios, a área contou com bondes puxados a burros, os quais predominaram na segunda metade do século XIX até o final da década de 1920. Em seguida, apareceram bondes e ônibus elétricos, que foram desativados na década de 1960. Foi então que os ônibus comuns e os lotações se tornaram os principais meios de transporte da Tijuca. Através deles, praticamente todos os lugares do Rio de Janeiro podiam ser acessados pelos passageiros. As paradas e os terminais de muitas linhas se estabeleceram ao longo da

Rua Conde de Bonfim e nas vias adjacentes (ruas Barão de Mesquita, General Roca, Almirante Cochrane e Santo Afonso).

A quantidade de automóveis particulares também aumentou a partir de 1950 e a área em torno da Praça Saens Peña conheceu bem cedo o significado do engarrafamento. Mas foi o metrô o divisor de águas em termos de acessibilidade e circulação na Tijuca, principalmente em três pontos do bairro, que receberam estações da Linha 1: a Praça Saens Peña, a região próxima à igreja São Francisco Xavier e a Praça Afonso Pena.

A introdução do metrô causou à Tijuca grandes mudanças no deslocamento das pessoas, alterações na direção dos fluxos viários e modificações dos elementos urbanos já existentes. Além da desvalorização temporária de casas e prédios próximos aos canteiros de obra, muitas construções antigas foram demolidas. No caso da Praça Saens Peña, as transformações foram substanciais. Toda a sua área – do extremo do *Shopping 45* até a calçada de números pares da Conde de Bonfim, e do ponto que vai da Rua Almirante Cochrane à Rua General Roca – transformou-se num grande buraco aberto, permeado por um campo plano que servia de base aos engenheiros e operários.

O comércio local passou por um período conturbado, entre 1976 e 1982, incluindo nesse bojo cinemas como Bruni Tijuca, Carioca e América, cujas instalações se localizavam exatamente à beira dos canteiros. Os pedestres, possíveis espectadores de cinema, conviveram durante seis anos com muito barulho de escavações, britadeiras e com a poeira levantada. Chegaram a associar a decadência dos cinemas da Praça às obras do metrô, sendo que alguns, mais enérgicos, até atribuem o fim dessas salas de rua às obras do metropolitano.

Eu lembro de toda a destruição, inclusive da praça, porque logo que terminou o Olinda, em 83 mais ou menos, teve a detonação final da praça, né? Mais ou menos. Eles mudaram toda a infra-estrutura da praça com o metrô. Entendeu? O metrô veio primeiro e em 83 começou a obra na praça pra tentar dar jeito. O cinema perdeu muito. Subia uma poeirada geral. Detonou! (Tuca, moradora da Tijuca).

O metrô, quando o metrô chegou foi uma bagunça mesmo, mas aí os cinemas já tavam acabando mesmo... Não colaborou tanto pro fim dos cinemas não (Alcides, ex-morador da Tijuca).

As excitações referentes à implantação do metrô até hoje são muito apontadas nas falas de moradores que viveram essa fase. A grandiosidade da obra pode ser imaginada a partir da consideração de pessoas que estavam acostumadas a passar por ali. Lili Rose, moradora e estudiosa da vida do bairro, contou sobre suas experiências relacionadas ao metrô. Durante nossa conversa, sentamos em um banco bem no centro da Praça Saens Peña, provavelmente numa área onde anos antes esteve o buraco.

Agora, você sabe que eu conheci, meu pai me trouxe para conhecer o buraco do metrô, né? Era aberto! Era aberto! Eles botaram um trenzinho pra você passear e conhecer... Cara, foi um dos momentos mais emocionantes da minha vida! Aquele buraco aberto, você não tá entendendo! Isso aqui tudo era aberto! Aí nós descemos e fomos até a São Francisco Xavier, uma coisa assim. Numa coisa abertinha assim, um trenzinho. Eu fiquei maravilhada (...). A gente esperou isso aqui com muita ansiedade (Lili).

As pessoas fizeram críticas profundas à forma como foi conduzido o período logo após a obra. Depois dos buracos terem sido tampados, os terrenos que serviram de base aos operários ficaram cercados durante bastante tempo. Houve uma espécie de privatização do espaço público, mesmo depois do Decreto 5.627 de 25 de maio de 1982, promulgado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, que previa a utilização dos terrenos das desapropriações do metrô como áreas de lazer para a população.

Junho, julho, agosto e o Parque da Tijuca não foi construído. Um dos terrenos públicos já liberado, na entrada da Praça Saens Peña, está sendo usado como área particular! Ali os engenheiros da Medes Júnior disputam animadas partidas de vôlei à luz dos refletores, e organizam churrascos festivos, num total desrespeito pelos direitos do povo tijucano, assegurados com muita luta (JORNAL A BOA PRAÇA, setembro de 1982: 1).

Houve quem se atemorizasse com a possibilidade de desaparecimento dos aparatos territoriais históricos, já que a área receberia mais e mais transeuntes e a estrutura de seu ambiente construído precisaria se transformar.

Com a chegada do metrô, em 1982, foi inaugurado um novo traçado da praça, que extinguiu o tráfego na lateral da continuação da rua Desembargador Isidro, transformando a área em via exclusiva para pedestres e, portanto, alargando a praça. (...) O novo espaço, apesar da intenção expressa no projeto de recuperá-lo ao manter o desenho do lago e criar recantos para os diferentes usuários, resultou bastante árido. As frondosas

árvores que propiciavam um ambiente ameno não permaneceram e a concentração de fluxos de veículos na rua Conde de Bonfim contribuiu bastante para torná-la um corredor de transportes. Na ocasião, seu comércio se recuperou, fazendo prever um intenso movimento de desvalorização e, portanto, uma forte tendência ao adensamento e à verticalização no entorno da Saens Peña - fazendo temer o desaparecimento das edificações de valor histórico e arquitetônico ainda existentes. Entretanto, isso não ocorreu (CARDOSO, 2003: 84).

Apesar de todas as querelas e celebrações relativas à Estação Saens Peña, o metrô foi um aliado na promoção da diversidade no local, abrindo o espaço para a circulação de pessoas de demais localidades do Rio de Janeiro. É nesse sentido que Janice Caiafa (2002: 21) defende que o transporte coletivo é um agente fundamental para que existam condições de fuga nas cidades; uma fuga de resistência, que se vale da possibilidade de outros caminhos, os quais vão de encontro à privatização dos movimentos e aos trajetos e circuitos demarcados.

O transporte coletivo realiza o que talvez seja a força mais marcante da cidade: a dispersão. As cidades surgem produzindo um espaço de circulação. Para além das casas familiares, a rua abriga desde o início nas cidades os encontros com estranhos, o contágio de idéias e doenças, a mistura que vem com o acesso aos lugares e a ocupação do espaço público. O transporte coletivo expande as possibilidades de circulação, estende a muitos o exercício da dispersão. E assim pode funcionar como fator de heterogeneização, ao conduzir a população para longe das vizinhanças (...) (CAIAFA, 2002: 18).

Ao lado dos equipamentos de lazer e do comércio vigoroso da Praça Saens Peña, o metrô funcionou como mais um vetor para uma ocupação urbana calcada na diversidade, trazendo pessoas de fora do bairro para a Tijuca, em contatos cada vez mais plurais. Por outro lado, foi mais um meio de transporte coletivo, dando aos tijucanos a possibilidade de fuga, de viagem, de saídas dos limites de sua região, para a qual, de repente, poderiam voltar com algo a mais. Em relação à estrutura física do bairro, o metrô modificou tanto os subterrâneos, quanto a superfície de localidades como a Praça Afonso Pena, a área da São Francisco Xavier e, sobretudo, a Praça Saens Peña, que passaram a expor em suas combinações visuais mais marcos referenciais, agora destinados também às indicações do metropolitano.

## **2.2) A diversidade de equipamentos: cinemas, lojas e usos da rua**

### **2.2.a) Veia comercial e dinâmicas do lazer na Praça Saens Peña**

Se não houver motivos para andar nas ruas, simplesmente as pessoas não andarão. O papel de calçadas, praças e áreas públicas é fundamental nesse aspecto, mas esses elementos urbanos não sobrevivem sem a presença de equipamentos coletivos, sejam aqueles estritamente comerciais, sejam estabelecimentos culturais ou prestadores de serviços. Lojas, cinemas, museus, teatros, agências bancárias, bares, padarias, restaurantes, consultórios e até mesmo pipoqueiros funcionam como peças que podem atrair os indivíduos para as ruas.

Diferentes tipos de equipamentos dão vivacidade ao local (JACOBS, 2000). E uma boa oferta de atividades, combinando acessibilidades gratuitas e pagas, pode agradar com mais sucesso a miríade de propósitos dos transeuntes. Um trecho onde exista variedade e oportunidades atrairá desconhecidos, cada qual com propostas de ocupação e modos de comportamento próprios. Ambientes assim tornam mais difíceis as situações de segregação, podem permitir que pessoas de diversas classes sociais e gostos circulem no mesmo perímetro urbano, tecendo sociabilidades com colorações de diversas gamas (JACOBS, 2000).

Vemos que as áreas da cidade onde só há um tipo de uso ou poucas formas de acesso aos pedestres correm mais riscos de sucumbir à guetificação, ao trancafiamento familiar e ao deserto. É o exemplo da Barra da Tijuca, onde as moradias e o comércio se encontram em cápsulas, em grandes conjuntos e blocos. O modo de planejamento desse bairro não contempla tanto um estilo de vida que se dê fora dos aglutinados de moradia e espaços fechados de consumo e lazer. Há o que Jane Jacobs chama de “graus variados de uma privada ampliada” (JACOBS, 2000: 68). Sem contar com o agravante de que suas ruas têm aparatos construídos basicamente para atender aos carros particulares, o que dificulta muito a movimentação dos pedestres.

A cidade como regime singular de integração local, espaço de exterioridade, só se realiza quando há produção de espaços coletivos. (...) a privatização do espaço urbano conduz a um circuito fechado onde a experiência com o estranho, o estrangeirismo como devir não acontecem. Aqui a cidade perde toda a sua capacidade de revide, a sua aventura própria (CAIAFA, 2007: 126).

Temos também o exemplo de algumas partes do Centro da cidade, como as avenidas Rio Branco e Presidente Vargas. Nelas e em suas transversais existem escritórios e amplo comércio que garantem a vivacidade durante os dias úteis. No entanto, à exceção de pequenos trechos geralmente dispostos entre as transversais, a circulação intensa de pessoas desaparece totalmente nos finais de semana, o que faz a região perigosa e desestimulante para passeios.

Ruas que não conjugam espaços coletivos públicos e equipamentos voltados a diversas finalidades e capacidades financeiras (dispostos por toda parte e abertos durante todos os dias da semana, em horários alternados) freqüentemente não conseguem manter um vai-e-vem contínuo de pedestres (JACOBS, 2000). Provavelmente, estranhos não se sentirão à vontade e nem mesmo motivados para visitar tais lugares. Assim, ou se cai numa ocupação urbana praticamente familiar, presa ao reconhecimento de pares e à mesmice, fechada à coletividade, ou num esvaziamento urbano, que amplia os perigos para a circulação e desfortalece a urbe. E há casos em que sobrevêm as duas situações.

Reforçamos que às vezes o compartilhamento dos espaços só faz avigorar a familiaridade e o reconhecimento identitário. A previsibilidade em relação ao que será encontrado e desempenhado na urbe acaba transformando a partilha em algo bem contrário à mistura e ao contato com outrem. Partindo dessa consideração, a “diversidade derivada” (JACOBS, 2000: 178) ajuda a ampliar o círculo de determinada localidade, na medida em que associa e potencializa os destinos e os usos de diversos aparatos e estabelecimentos.

Diversidade derivada é um termo que se aplica aos empreendimentos que surgem em consequência da presença de usos principais, a fim de servir às pessoas atraídas pelos usos principais. Se essa diversidade derivada servir a usos principais únicos, sejam eles quais forem, ela será naturalmente ineficiente. Ao servir a usos principais combinados, ela pode ser naturalmente eficiente (...) Se esse leque de usos distribuir por todo o dia uma boa variedade de necessidades e preferências de consumo, todos os tipos de serviços e estabelecimentos tipicamente urbanos e especializados poderão surgir, processo que se multiplica por si mesmo. Quanto mais complexa for a mistura de grupos de usuários – e daí sua eficiência –, maior será o número de serviços e lojas necessários para pinçar sua clientela dentre todos os tipos de grupos de pessoas, e conseqüentemente maior será o número de pessoas atraídas (JACOBS, 2000: 178).

A Praça Saens Peña, apesar de ter sido considerada por muitos anos a Segunda Cinelândia Carioca, nunca se prestou a apenas um único uso urbano. A partir da década de 1940, a variedade de lojas e serviços terciários oferecidos renderam à região o título de sub-centro da cidade, conforme já apontamos. Aliados à grande área livre e arborizada da Praça, esses equipamentos ajudaram a alargar as fronteiras do bairro, convidando pessoas de outras localidades do Rio de Janeiro a participar da força urbana que lá se engendrava.

Ao contrário da Cinelândia, no Centro, a Cinelândia da Tijuca não fora um espaço previamente esboçado para a função de pólo de lazer e exibidor cinematográfico. Cinemas e outros equipamentos coletivos foram crescendo em número e importância, ao longo do tempo e das adjacências da Saens Peña, sem grandes estratégias programadas pelas iniciativas estatais e privadas. Essa espécie de circuito de salas de cinema de rua não emergiu através de planejamentos empresariais de grande porte, fundamentado em blocos e quadras, conforme aconteceu quando Francisco Serrador idealizou a Cinelândia na Praça Floriano, Centro<sup>36</sup>. Ao contrário, o caso da Cinelândia da Tijuca foi um processo de aparecimentos quase casuais, de fatores em combinação e coexistência, em permanente adequação<sup>37</sup>.

Ocorria um duplo fluxo. Por um lado, os cinemas de rua alinhavaram-se às atividades comerciais, aproveitando a forte veia mercantil local; por outro, lojas serviram-se da potencialidade dos cinemas de rua. O apinhado vai-e-vem de pessoas nas redondezas foi uma resposta certa à presença fértil de estabelecimentos. Nas décadas de 1950 e 1960, época fortemente assinalada pelos *movie palaces*, o comércio da área se sofisticou e se direcionou para um público consumidor marcadamente burguês. Mas,

---

<sup>36</sup> Francisco Serrador idealizou para a Praça Floriano um complexo de serviços e lazer, um grande pólo comercial cultural do Rio de Janeiro. A intenção era transformar a área que restou após a demolição do Convento da Ajuda no maior centro de integração de divertimentos e lojas da América do Sul (LIMA, 2000: 258). Em parte, o plano teve sucesso por algum tempo. Várias salas de cinema e arranha-céus imponentes surgiram no espaço. O local chegou a ser conhecido como Bairro Serrador. O empresário contou com aportes do capital privado, que adquiriu lotes no terreno, e, indiretamente, do capital estrangeiro, não sem antes passar por grandes dificuldades e desafios para erguer o complexo de entretenimento. O pólo caiu em derrocada na década de 1940, deixando o legado do nome Cinelândia e cinemas dispostos ao longo da Praça Floriano, administrados por outros empresários do mercado de exibição cinematográfica (GONZAGA, 1996: 137-145).

<sup>37</sup> Francisco Pinto, diretor do Grupo Severiano Ribeiro, me relatou brevemente que a proximidade do Carioca e do América fora, em certa medida, proposital. Logo, apesar da Cinelândia da Tijuca não ter seguido o molde da Cinelândia do Centro, criada em bloco pré-estruturado, essa quase justaposição de dois cinemas da mesma empresa exibidora nos indica que na Saens Peña pode ter havido algum planejamento mercadológico relacionado à construção das salas de rua (mesmo sendo um planejamento numa proporção menor da que houvera no pólo exibidor da região central da cidade do Rio de Janeiro).

mesmo assim, houve espaço para lojas mais simples, menos compromissadas com o *chic* do momento.

A Praça Saens Peña transformou-se no ambiente ideal para assistir desde produções hollywoodianas nos palácios do cinema, a pastelões italianos reprisados nos poeirinhas. Depois da sessão, os espectadores podiam complementar o *glamour* de *Hollywood* na Sorveteria Tijuca. Havia quem optasse pela descontração do Bar Édén, onde hoje fica a agência do banco Itaú, na esquina das ruas Conde de Bonfim (lado par) e General Roca. Outros preferiam a Litteria Estrela Dalva, o Café Palheta, a Panificadora Fidalga ou as tantas confeitarias e lanchonetes da redondeza.

Quando vinha ao cinema com os pais ou a gente ia pro Palheta ou para a Bela Itália, onde é a Loja Americana. Para comer pizza! Tinha também a Confeitaria Tijuca, com música ao vivo. Era no 344, era chique, com violino ao vivo... (Antônio, morador da Tijuca, 65 anos).

Tinha uma confeitaria, acho que era confeitaria, leiteria Tijuca ou Americana, perto do Metro. Aí, no inverno, o pessoal ficava lá dentro tomando chá, tomando chocolate... Antigamente a gente comia muito torrada Petrópolis, que era grande. Aquilo era tão gostoso! Aí, era sempre depois do cinema isso. O Palheta também tinha, mas o Palheta era mais jovem... Essa Confeitaria Tijuca era pros mais velhos, porque tinha chá, chocolate quente, garotada não ia tanto. No Palheta, era assim: *milkshake*, com o rock, né? Sabe como era? “Me dá um *milkshake*!”. Sorvete com banana, banana *split*... (Solange, moradora da Tijuca).

Ali no Édén, eu ia lá até pra jogar sinuca. A rapaziada toda... Palheta tinha sinuca também. Antes, era tudo no Édén: cerveja, muita coisa e depois ficou com uma parte só pra chope lá (Valter, morador da Tijuca, 67 anos).

Naquela época não! Eu ia para baile de gala às vezes de bonde! Outra coisa, com vestido comprido... Acabou isso tudo. Até do lado do cinema Metro Tijuca tinha uma confeitaria Colombo, você almoçava ao som de violinos. Palheta... Acabou tudo! (...) Então, nós íamos pra lá sempre com uma amiga que eu tinha, que até faleceu, e aí nós íamos para lá e voltávamos para fazer lanche. Tinha restaurante, tinha tudo... Tudo lindo! Mesbla, Sloper, tudo lindo, né? Agora... hum... acabou muito! (Janete, moradora da Tijuca, 70 anos).

A Confeitaria Tijuca – que é a “confeitaria Colombo” a qual se refere dona Janete – fez parte da história da Tijuca e foi um estabelecimento que confirmou por algum tempo a idéia de sofisticação e luxo passada pelo ambiente da Saens Peña, sobretudo,



dos anos 1950 e 1960. Funcionava onde hoje se encontra a filial das Lojas Americanas, na calçada da Rua Conde de Bonfim em frente à Praça. Violinos marcaram sua trajetória e atraíam a clientela.

Já o Palheta, ao lado do cinema Carioca, adaptou-se aos diferentes momentos da Praça até fechar em 1994, quando deu lugar a uma farmácia. Passou por fases em que vendeu charutos e reuniu restaurante, confeitaria e bar. Era um “lugar de atração”, segundo o entrevistado Murilo, de 86 anos. Chegou a ter também uma barbearia aos fundos, conforme aparece numa edição do Jornal do Tijuca Tênis Clube. Mas cafezinho no balcão, *waffles*, doces variados e banana *split* seguiram como suas marcas indelévels. Quando criança, eu costumava lanchar no Palheta depois das aulas de balé, sempre na companhia de outras meninas do bairro e das mães.

O Café Palheta, inaugurado em 1953 por Heitor Beltrão, era freqüentado por moradores famosos como Lamartine Babo, Sílvio Caldas, Francisco Alves e o pintor Orlando Teruz. Por muito tempo, no andar superior do Palheta funcionou um salão de bilhar, célebre pelas disputas entre jogadores profissionais (OLIVEIRA, 2004: 75).

A drogaria Venâncio adquiriu o prédio. Curiosamente, ela manteve um pequeno *stand* da lanchonete na entrada, em parceria com os donos do Palheta. No *stand* em que a famosa lanchonete se transformou não há cadeiras para os consumidores sentarem, mas vive abarrotado de pessoas que ainda fazem questão de consumir o café pingado e a broa de erva-doce que são os pedidos mais usuais.

O interessante, além da fila do café que tumultua a entrada da farmácia, é a decoração da Venâncio, feita com fotografias antigas da Tijuca, o que nos parece ser uma *mea culpa* por ter ocupado um dos equipamentos mais notáveis da Saens Peña, uma tentativa de hoje resguardar algum *élan* do passado. Os empresários da rede farmacêutica também aplicaram essa medida do *stand* do Palheta em outra filial da drogaria, localizada num grande espaço da Rua General Roca, onde existiu a loja de calçados Sapasso.

Lojas de artigos de moda também marcaram o território, se valendo do viés tradicional do bairro. A Casa Sloper, por exemplo, era muito sofisticada e foi uma das primeiras lojas de departamento da cidade. Na Tijuca, ela ficava localizada bem em frente à Saens Peña, na esquina das ruas General Roca e Doutor Pereira dos Santos, onde hoje há uma agência do Banco do Brasil (primeiro piso) e uma academia de

ginástica (segundo piso). Aliás, a Rua Doutor Pereira dos Santos, que é bem curta, era comumente chamada de “rua da Sloper” até mesmo depois do fechamento da loja no final dos anos 1980. Casa Sian, Perfumaria Carneiro, Lojas Guimarães, Lojas Saenz Peña, Casa Habib, Rei da Voz, Ducal Roupas e Casas Olga também fizeram parte do reduto do público sofisticado do local.

O tradicionalismo balizou da mesma forma a fama da Casa Granado, uma farmácia muito antiga da Praça, de 1928. O prédio branco de três andares (na esquina da Rua Conde de Bonfim com o rabicho da Rua Almirante Cochrane) é patrimônio tombado, mas está muito mal conservado, com as vidraças quebradas e algumas pichações. Até o relógio que fica no alto do prédio está depredado e sem funcionar há muitos anos.

A Praça Saens Peña passou por grandes modificações. Uma coisa que permanece até hoje, desde que eu me entendo, é a Casa Granado. A farmácia Granado sempre existiu! (Murilo, 86 anos).

Das lojas que fizeram sucesso nas décadas de “ouro” da Saens Peña, pouquíssimas se mantiveram, pelo menos no formato original que apresentavam. Apenas a Sian, especializada em vestuário, durou mais tempo, conservando o balcão de madeira bem antigo e as vitrines originais. Mesmo assim, cerrou suas portas em meados de 2008.

Na década de 1970, os tijucanos mais jovens, a exemplo do arquiteto Alcides, hoje com 52 anos, passaram a visitar com maior frequência áreas da cidade como o Alto da Boa Vista, a Barra da Tijuca e os bairros da Zona Sul. Partiam à procura de praias, boates e bares da moda nessas regiões.

Eu freqüentava o Palheta e ia pros bares daqui também, mas quando fiquei mais velho e não era mais garoto, eu ia pra Barra. Aqui não tinha muita coisa, só cinema mesmo (Alcides).

A partir da abertura para outros cantos da cidade, o comércio antigo do ponto nodal da Tijuca pode ter arrefecido em algum grau. Por outro lado, encontramos indicações de que nessa época (e na década seguinte, já nos anos 1980) ainda havia entre os moradores do bairro o forte hábito de freqüentar os equipamentos tradicionais da Saens Peña. A vitalidade do circuito da Praça foi trabalhada por estabelecimentos

mais modernos, que iam surgindo no cenário ao longo dos anos. Mesbla e Ultralar & Lazer, inauguradas nesse período, foram essenciais na rotina dos tijucanos, embora não se concentrassem exatamente na Praça Saens Peña, mas em um trecho próximo, na Rua Conde de Bonfim.

Entre as novas casas que apareceram no bairro, próximas à Saens Peña, uma das mais lembradas pelos entrevistados é o Bob's. A lanchonete, que na época era novidade na cidade, logo se tornou um dos pontos favoritos da juventude tijuicana dentro do circuito de lazer dos arredores da Praça. Hoje, essa loja do Bob's é apenas mais uma das tantas filiais que a rede de *fast food* tem no bairro. Ainda beira a calçada da esquina entre as ruas General Roca e Santo Afonso e não exerce mais a função que teve há 30 anos: a de um pedaço urbano onde os jovens manejavam códigos sociais e gostos comuns. Frequentemente, esse local de encontro aparece articulado a demais trechos e equipamentos que existiram na área.

Eu vim pra cá pra Usina em 1970 (...). Não tinha tanta violência, mas antigamente você também não deixava os filhos soltos assim não! Também não tinha celular, nem nada, era difícil. Aí era ali, marcava com os colegas, depois do Carioca, íamos pro Bob's, isso era sagrado! Era cinema, o Tijuca Tênis Clube e o Bob's. (...) De madrugada o Bob's ficava aberto também. Pessoal ia pra onde? Pro Sheik, pro Bob's! (Lili, moradora da Tijuca).

Tinha o Bob's, que todo mundo ia pro Bob's... As lojas funcionavam. Eram as lojas cheias! O Ritz até meia noite, uma da manhã. O Bob's até uma hora da manhã! Todos ficavam até uma hora da manhã lá... Eu chegava em casa quatro horas da manhã da Praça! (Márcio, morador da Tijuca).

Quando eu era adolescente, eu ia pro Bob's que era o *point*. Depois, bem mais tarde, tinha um bar ali do lado do Tijuca 1 e 2... E tinha lá no Palheta. Acho que era isso: Palheta e Bob's. (...) mas quando eu era mais nova, em vez de ir no Palheta ou no Bob's, eu ia no Ritz. O Ritz era o seguinte: na esquina do 45, do lado, era o Ritz. Lá tinham várias coisas: vaca preta, que era coca-cola com sorvete de creme, soda com alguma coisa, tinham uns crepes feitos na hora, de doce de leite, de chocolate, ai! (Rosane, 43 anos, ex-moradora da Tijuca).

Tendo em vista que os trajetos realizados entre os equipamentos celebravam o compartilhamento dos espaços, é possível encontrar ao mesmo tempo o fortalecimento de laços de identidade e afeto, a formação de turmas e grupos. No interior desse espaço, a mobilização em torno dos mesmos interesses e sentimentos fizeram jus à celebração

de uma proximidade assemelhada à “unidade social” que Robert Ezra Park define como cerne para a idéia de “vizinhança” (PARK, 1973: 31). Park coloca a vizinhança como um ambiente que reúne intensos vínculos sociais, históricos e afetivos.

Como apontam os dados etnográficos, mesmo sujeitas a interferências e aberturas, em todo momento as situações de sociabilidade encontradas no ambiente da Praça Saens Peña retomam o tema da organização das pessoas segundo algum tipo de tradicionalismo. Podemos observar isso a partir das memórias dos entrevistados. As relações entre os moradores do bairro parecem se efetuar com base na manutenção do “local tijucano”, conforme vimos no 1º Capítulo, impregnando os próprios espaços urbanos com sentidos e sentimentos de pertencimento e tradição.

Através dos tempos, todo setor e quarteirão da cidade assume algo do caráter e das qualidades de seus habitantes. Cada parte da cidade tomada em separado inevitavelmente se cobre com sentimentos peculiares à sua população. Como efeito disso, o que a princípio era simples expressão geográfica converte-se em vizinhança, isto é, uma localidade com sentimentos, tradições e uma história sua. Dentro dessa vizinhança a continuidade dos processos históricos é de alguma forma mantida. O passado se impõe ao presente, e a vida de qualquer localidade se movimenta com um certo momento próprio, mais ou menos independente do círculo da vida e interesses mais amplos a seu redor (PARK, 1973: 30).

Às vezes, notamos nas entrevistas fortes exemplos de segregação que se combinam com posturas de aceitação e acolhida do diferente. Notamos também que tais posturas freqüentemente escondem marcações de pertencimento e exclusão, as quais parecem se tecer debaixo de atitudes polidas e amabilidades. No que concerne à entrada de mais equipamentos coletivos no bairro ao longo do tempo, as falas de muitos colaboradores indicam que houve um leve direcionamento a ocupações urbanas diferenciadas nas áreas das novas lojas e lanchonetes. Como mostram os dados, as distinções dos grupos que passaram a usar esses equipamentos se alternavam entre preferências de vida, origens regionais, classes sociais e cores de pele. Questões que parecem repercutir, inclusive, nos dias atuais.

Muito cheio o Bob's... Mas eu não lembro de ter ido lá não. Se fui, foi uma vez só. Eu não tinha dinheiro pra lancha lá. Era caro pra época. (...) Eu ia, ficava olhando só. Eu aqui ainda morava em casa de cômodo. (...) Foi uma época braba lá em casa. Não lembro de comer no Bob's, nem no Palheta,

nem lembro direito de quase nada disso da praça. Só mais tarde... (Andréia, moradora da Tijuca).

Porque era assim: o *point* era aquele miolo ali! Palheta, Carioca, Bob's e Praça Saens Peña. Não tinha nada cercado, era tudo arborizado, entendeu? Aquele chafariz sempre teve. Agora, não tinha cerca, entendeu? Eram muitos bancos e, olha, a paraibada toda ficava namorando ali na praça e era uma mistura, porque ninguém, assim, ninguém tinha essa divisória, entendeu? De porque o cara é paraíba... A gente só sabia: "olha, lá vem o fogãozinho!", eram as empregadinhas. "Lá vem o fogãozinho"! (Teresa, moradora da Tijuca).

Tinha as patotas na época de adolescência. Época *hippie*, da maconha. Ninguém ia mais pra igreja Santo Afonso. Toda essa área aqui tinha maconheiro, que ficavam em frente ao Bob's também, maconheiro! É porque, nessa época, o que começa a acontecer? As pessoas abandonam Deus, a sociedade se abre pras drogas, para o sexo livre. (...) Eu namorei pra caramba na praça. Você podia andar, tomar lanche no Palheta, cinema. Ninguém enchia o seu saco. Dava pra ir sozinho ou andava de mãozinha dada, era muito bom! Sabe como você se sentia? Segura. Era a sua gente, entendeu? O que você vai trocar com um marginal? A praça era mais segura, até mesmo pela cor das pessoas. As pessoas brancas, sabe, são assim mais confiáveis. Era mais calma. Nesse ambiente agora, que só tem gente preta, dá vontade de sair correndo. É uma coisa! É a primeira impressão que você tem. (Ana Lúcia, 47 anos, moradora da Tijuca)

Esse quadro nos oferece uma perspectiva para pensar os aparatos públicos, os equipamentos comerciais e os estabelecimentos de lazer como fatores altamente integrados aos tipos de contatos possíveis de ocorrer nas cidades. Acreditamos que esses fatores têm capacidade de participar ativamente dos usos concretos e simbólicos que os indivíduos fazem das ruas, incidindo nas relações de troca realizadas nos espaços urbanos.

Aqui é necessário, porém, colocar que os estabelecimentos estritamente comerciais (voltados ao varejo de produtos tangíveis, desde artigos diferenciados a outros serializados) pertencem a uma ordem de natureza diferente da dos equipamentos de entretenimento como cinemas, bares e cafés. Não que o consumo de objetos concretos não seja um fator preponderante para a formação de laços sociais, comportamentais e critérios de inclusão ou exclusão, mas o lazer guarda em si a particularidade de ir além do consumo imediato.

Por incidir diretamente nas sensações de prazer, bem-estar e nas emoções, o entretenimento lida imediatamente com produtos simbólicos, imensuráveis, intangíveis e subjetivos. De tal modo, o lazer, principalmente o lazer coletivo nos campos da arte e do pensamento, pode provocar recriações de elementos, re-apropriações e deslocamentos de conteúdos; algo plural que não se encerra no ato de compra e venda. Ele constituiu uma prática de sociabilidade, um elemento notável nas culturas citadinas. Portanto, “(...) é possível extrair que o lazer, enquanto prática de sociabilidade, permite a criação de vínculos entre as pessoas, além de implicar diferentes formas de relação com os equipamentos e espaços urbanos” (TORRES, 2000: 72).

Nesse sentido, consideramos que a Praça Saens Peña seguiu como um espaço onde os equipamentos urbanos tiveram papéis preponderantes em diferentes temporalidades, produzindo uma intensa dinâmica social intrinsecamente atrelada ao lazer. Até o fechamento dos cinemas de rua da região, o produto do entretenimento mesclava-se com a veia comercial vinculada a artigos de outras ordens. Desse modo, a Praça nunca foi um espaço totalmente homogêneo, tanto em termos de público, quanto de ofertas de lazer e compras. Sua “diversidade derivada” (JACOBS, 2000) foi provavelmente o fator que garantiu a mistura urbana de multidões e interesses variados, a despeito de todos os aportes da segregação.

A multiplicidade de equipamentos comerciais integrados às laterais da Saens Peña se comunicava com as áreas públicas, localizadas na parte interna da Praça e nas malhas do entorno. Assim, formava-se uma relação geral coerente, que dosava elementos urbanos de várias categorias: territórios de livre circulação de pedestres, domicílios e locais privados (de permanência permitida através de algum tipo de pagamento).

Nas considerações que faz acerca da ordem urbana, a pesquisadora Jane Jacobs atribui aos elementos que compõem as ruas, entre eles os comércios, a função de “olhos” (JACOBS, 2000). Para ela, são os olhos atentos sobre as calçadas que garantem a segurança. Uma segurança realizada a partir da ocupação e dos percursos de todos, sem sentidos policialescos. É como se os olhos agissem conforme motivos legítimos para a circulação, para “que as pessoas se sintam seguras e protegidas na rua em meio a tantos desconhecidos” (JACOBS, 2000: 30).

Janice Caiafa (2007) retoma a observação de Jane Jacobs quando aborda o povoamento das ruas. A antropóloga assinala que é pela ocupação coletiva que a cidade

se faz. A produção do coletivo se funda em “estratégias espaciais” (CAIAFA, 2007: 25), as quais abarcam, entre outras ações, a construção de espaços públicos, isto é, aparatos e equipamentos urbanos voltados para o uso do maior número possível de pessoas.

A produção do coletivo está (...) no repovoamento das cidades, no que poderíamos chamar *estratégias espaciais*, na promoção dessa dessegregação provisória que é a força das cidades. Isso envolve ações concretas, como o fornecimento de um bom transporte coletivo, o apoio ao pedestre, a construção de espaços públicos, uma política habitacional de apoio à população de baixa renda e outras medidas em prol do uso coletivo do solo urbano. A força criadora das cidades vem precisamente de se chamar à rua e ocupá-la. (...) São os desconhecidos em torno de nós que facilitam o nosso acesso, ao circularem conosco pelo espaço da cidade. A ocupação coletiva é a nossa garantia. É a mistura urbana, a *concentração* e a *circulação*, o contágio em plena rua que garantem a nossa presença e a nossa liberdade de circular e, portanto, a nossa relação ativa com a cidade (CAIAFA, 2007: 25).

Ao suprirem as necessidades dos transeuntes – que podem ser necessidades de consumo, de diversão ou de apenas uma sombra –, mais pretextos os elementos-olhos oferecem para que haja ocupação urbana indiscriminada, potencializando o contato entre alteridades. Além de ajudarem na observação das vias, os equipamentos comerciais investidos no papel de olhos colaboram para a presença sempre renovada de pessoas, que entram e saem dos prédios, andam pelas calçadas, atravessam as ruas e, em certa medida, costuram os espaços privados e públicos da cidade.

A partir da década de 1980, os arredores da Praça Saens Peña viram arrefecer a potência de um vetor urbano importante para o local: o lazer. Cada vez mais o espaço especificou-se no oferecimento de serviços (consultórios, clínicas, agências bancárias) e comércios sem o caráter de recreação e arte (sapatarias, farmácias, supermercados, lojas populares de departamentos).

Segundo vimos, a área da Praça passou por reformulações no período para atender os novos requisitos de circulação, que surgiram durante e após a implantação do metrô. Concomitantemente, ela passou a não mais abrigar aparatos territoriais tão convidativos. O jardim diminuiu de tamanho, boa parte das árvores frondosas foram derrubadas e o lago ficou maltratado. De lugar de descanso e passeios, a área interna da Praça Saens Peña passou a ser corredor de passagem entre um contorno e outro. O perigo de assaltos cresceu e as motivações para ocupar o espaço já não compensavam

tanto os riscos e as exasperações. Os “olhos” mais marcantes do local, atentos e atraentes, começaram a fechar ou se abriram a outros modos de visão.

### **2.2.b) Os prédios da “mancha” do cinema no “balé da boa calçada”**

Entre as opções de lazer do ambiente da Praça Saens Peña e arredores, os cinemas de rua destacaram-se. Poucos lugares do Rio de Janeiro tiveram tantos cinemas dispostos com tamanha proximidade. No ponto nodal da Tijuca, eles se concentraram de tal forma que a área assumiu a imagem de local destinado a determinada função: a exibição cinematográfica. E aqui entendemos por exibição não somente um braço do mercado de filmes, as salas de cinema em si, mas toda a situação de espetação cinematográfica e as comunicações entre os espectadores que esta atividade envolve.

Logicamente, a multiplicidade de lojas e demais equipamentos de lazer foi fundamental para que os cinemas transformassem a Saens Peña em Segunda Cinelândia Carioca. A noção de “mancha”, trabalhada pelo antropólogo José Guilherme Cantor Magnani (2000), é bem pertinente a essa conclusão. Para ele, “mancha” é uma categoria usada na compreensão dos espaços que, por causa de seu uso urbano, são considerados pontos estratégicos e limites importantes para um grande número de pessoas.

A mancha, (...) – sempre aglutinada em torno de um ou mais estabelecimentos –, apresenta uma implantação mais estáveis tanto na paisagem como no imaginário. As atividades que oferece e as práticas que propicia são o resultado de uma multiplicidade de relações entre seus equipamentos, edificações e vias de acesso – o que garante uma maior continuidade, transformando-a, assim, em ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários (MAGNANI, 2000: 42).

Quando exploramos as dinâmicas do lazer da Praça, podemos acionar o conceito de “mancha” para auxiliar o estudo que fazemos. A Praça Saens Peña foi uma considerável *mancha do cinema* por mais da metade de sua existência como logradouro público. Foi um espaço nucleado compacto, que expandiu sua força urbana para as adjacências, englobando-as. Sempre atravessada pelo intenso fluxo de pessoas e grupos, caracterizou-se pela presença do cinema como agente de integração social, comercial e territorial.

Entendemos que os cinemas da região se colocaram na urbe como *equipamentos coletivos de lazer*, os quais ajudaram a formatar as aparências de cada época da Praça,



refletindo e influenciando desejos humanos e moldando-se à vida social que se produziu ali. O termo *equipamento coletivo de lazer* é uma aproximação entre duas expressões utilizadas por estudiosos das cidades. A primeira é a noção de “equipamento coletivo”, empregada por Janice Caiafa (2008) para definir dispositivos urbanos de uso coletivo, que oferecem serviços. A segunda é “equipamento de lazer”, expressão que José Guilherme Cantor Magnani e Lilian de Lucca Torres (2000) aplicam aos estabelecimentos de diversão da cidade de São Paulo.

Notamos que os cinemas da Praça Saens Peña eram locais privilegiados para os encontros coletivos de cinéfilos ou pessoas que faziam do hábito de assistir filmes apenas mais uma forma de lazer. Procederam como espaços físicos de freqüentação, dedicados à diversão, à fruição cultural, ao sonho, às paqueras, ao passatempo e a variados usos, impossíveis de elencar com precisão. As salas de cinema mais luxuosas, ao lado das mais simples, possibilitaram a formação de vínculos sociais, convívio entre as alteridades e a intensificação do vai-e-vem nas calçadas em frente.

No que concerne à arquitetura do exterior dessas salas, não é arriscado afirmar que a função de exibição impregnou tais construções. Mesmo depois de desocuparem os edifícios onde funcionaram, os cinemas continuaram presentes, de maneira simbólica, nos espaços agora utilizados para desígnios diferentes. Essa espécie de infiltração na alma dos prédios apóia-se na memória dos moradores e *habitués* da Tijuca, que ao olhar para os edifícios, os relacionam com os cinemas que neles existiram. Por esse motivo, é preponderante levarmos em consideração as formas arquitetônicas de alguns cinemas transformados em marcos físicos vitais à malha urbana da Praça Saens Peña e seus contornos.

Na transformação do ambiente, a arquitetura tem um papel singular a representar. Este papel decorre não meramente de os edifícios constituírem uma parte tão grande do ambiente em que o homem vive quotidianamente, mas do fato de a arquitetura refletir e concentrar uma variedade tão grande de fatos sociais: o caráter e os recursos do ambiente natural, o estado das artes industriais, da tradição empírica e do conhecimento experimental que participam das suas aplicações, os processos de organização e associação social, e as crenças e perspectivas mundiais de toda uma sociedade. (...) E precisamente porque a forma arquitetônica se cristaliza, torna-se visível, é sujeita à prova do uso constante, reveste ela de especial significação os impulsos e idéias que lhe dão forma: exterioriza as crenças vivas e, ao fazer isso, põe a descoberto relações latentes (MUMFORD, 1961: 417).

Os prédios dos cinemas eram elementos que valorizavam o espaço urbano da Praça, por trazerem para a rua vetores atrelados à arte. Por um lado, a expressão artística contida nesses edifícios emergia dos filmes lá exibidos, obras fílmicas que funcionavam ativamente na produção do imaginário das pessoas. E, em outro sentido, a força artística transmitia-se a partir da arquitetura dos cinemas. Plasticidade, silhuetas e superfícies trabalhadas sustentavam os palácios do cinema e as salas mais simples. Integravam-se à urbe como adornos complementares, atizando sentidos e percepções.

Sob tais recursos, os espaços dos cinemas podiam ser contemplados não apenas pelo produto que ofereciam, mas igualmente pela materialidade que colocavam disponível à visão, ao tato, ao olfato e nos rumos dos passantes. Janice Caiafa (2002; 2007; 2008), Félix Guattari (1992; 2005) e Lewis Mumford (1961), entre outros autores, comentam a questão da corporeidade dos espaços construídos nas cidades. Mostram que edificações e veículos coletivos são artifícios urbanos em nada passivos. Ao contrário, eles provocam estímulos nos passantes, organizam trajetos, impõem-se às circulações. E, certamente, podemos atrelá-los ao que acontece de improviso nas ruas, caracterizando-os, ao lado dos transeuntes, como elementos ativos dentro do “balé da boa calçada urbana”, que, para Jane Jacobs (2000: 52) é uma ordem complexa, composta de movimento e mudança, comparável a certas danças.

(...) embora se trate de vida, não de arte, podemos chamá-la, na fantasia, de forma artística da cidade e compará-la à dança – não a uma dança mecânica, com figurantes erguendo a perna ao mesmo tempo, rodopiando em sincronia, curvando-se juntos, mas a um balé complexo, em que cada indivíduo e os grupos têm todos papéis distintos, que por milagre se reforçam mutuamente e compõem um todo ordenado. O balé da boa calçada nunca se repete em outro lugar, e em qualquer lugar está sempre repleto de novas improvisações (JACOBS, 2000: 52).

É muito provável que o América tenha sido o cinema da Praça Saens Peña, cujo edifício tenha recebido mais reformas ao longo do tempo. Sua construção é permeada de incertezas quanto às datas, mas teria começado em 1915, terminando no ano seguinte<sup>38</sup>. Conforme apontamos no 1º Capítulo, o passado do terreno onde foi erguido o América guarda muitos enigmas, todos relacionados ao mercado da exibição cinematográfica<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Ver tópico 1.3.b do 1º Capítulo.

<sup>39</sup> Esse terreno teria abrigado um galpão onde eram exibidos filmes, conforme vimos no 1º Capítulo. Entre o desabamento desse galpão e a construção do América, existiu um cinema chamado Minerva, que

No entanto, o primeiro projeto arquitetônico realizado nomeadamente para o Cinema América fora um prédio assinado pelo italiano Antonio Virzi, com 1.157 lugares (GAMA, 1998: 112).

O Cine Teatro América foi um imóvel bem excêntrico na sua fase primordial. Os arranjos dos componentes do prédio não seguiram uma linha estética única, embora se ligassem muito ao *art nouveau*.

Os cinemas do arquiteto italiano Virzi, ao adotarem motivos mais exóticos, cores vibrantes, com grande movimentação de telhados e volumes, foram responsáveis pelos maiores avanços da linguagem plástica para arquitetura de cinema até então. (...) O resultado soava exageradamente fantástico e pouco compreendido, possibilitando, talvez, a curta duração dessas salas (GAMA, 1998: 112).

Todavia, a pesquisadora Alice Gonzaga (1996: 102) e um dos diretores do grupo que administrava o América dizem que, na verdade, ele foi o primeiro cinema do Rio de Janeiro a seguir o estilo “pagode oriental”<sup>40</sup>.

Essa fotografia do América que você vê aqui olha, isso é Pagode Chinês, estilo Pagode Chinês. É uma arquitetura de 1915, 1920 mais ou menos. Depois reformaram pra *art déco*, assim por volta de 1940. E só depois mesmo colocaram ar condicionado, muito depois (Francisco Pinto, diretor do Grupo Severiano Ribeiro).

A reforma que trouxe o estilo *art déco* para as composições do Cinema América se realizou em 1933. A estrutura tornou-se clássica, aproveitando a esquina entre as ruas Conde de Bonfim e Major Ávila (pedaço hoje chamado Rua das Flores). Construir prédios em esquinas foi uma tendência de composição da urbe muito usada pelos arquitetos que seguiam o *art déco* na região. Da mesma forma como ocorreu com o América, anos mais tarde o Cinema Carioca foi erguido na esquina ao lado, buscando essa mesma arrumação. A Praça Saens Peña possui ainda hoje outros edifícios *art déco*, a maioria voltada para moradia, tanto em esquinas, quanto em centros de terreno.

Dessa fase, encontramos uma fotografia do América<sup>41</sup> na qual percebemos o uso de coroamento para o edifício, com linhas verticais e contornos que lembram um cocar.

---

funcionava numa casa térrea lá erguida. Quem aponta para essa curiosidade é o pesquisador Renato da Gama (1998). Mas o levantamento de Alice Gonzaga (1996) sobre as salas de exibição do Rio de Janeiro não menciona a existência do cinema Minerva.

<sup>40</sup> Ver fotografia do América no Anexo I, página 211.

Havia três portas dianteiras de acesso e várias saídas na lateral, todas davam diretamente para a rua, onde passava uma linha de bonde. Espaços envidraçados para os cartazes rodeavam todo o prédio (GONZAGA, 1996; GAMA, 1998). Já os elementos decorativos, eram traçados em alto relevo na superfície das paredes externas.

Em 1961, o Grupo Severiano Ribeiro, proprietário do local, realizou outra grande reforma. Desta vez, a obra varreu as feições mais rebuscadas do cinema, tornando-o mais parecido com o sóbrio prédio de grande volume que podemos ver atualmente. O edifício guarda ainda essa aparência de 1961, apesar das descaracterizações realizadas, num primeiro momento por uma loja de quinquilharias e, depois, pela farmácia Pacheco, atual ocupante do edifício

É curioso o que acontece agora com esta construção. Atrás de uma parede falsa construída no fundo da drogaria ainda estão intactas a tela e a cortina de veludo do cinema extinto. Na parte superior, em cima do teto falso da loja, há marcas dos assentos que um dia formaram o segundo piso e a platéia elevada do cinema. Também ainda está lá a sala de projeção, que, inclusive, guarda latas de filme e alguns equipamentos velhos.

Em minha visita ao local, não consegui verificar se as latas realmente guardam películas. Caso existam fitas ali, possivelmente estão em estado de degradação. Tudo o que vi foi através do pequeno buraco de uma portinhola. Não pude entrar na sala. Um gerente da Pacheco guiou-me por dentro do edifício.

Aqui passavam os filmes, tá vendo? Tudo jogado... Mas tá trancado aqui tem tempo. As chaves ficam com a administração, porque a Pacheco só aluga o prédio só. Pra entrar, tem que falar com a empresa do cinema, porque a gente não usa isso não (Gerente da Pacheco).

O edifício do América, hoje farmácia, revela-se uma imensa *caixa de pandora*, a qual, se aberta, pode mostrar a terrível situação de depredação da memória física de antigos equipamentos coletivos da cidade<sup>42</sup>.

Além do América, outros dois marcos visuais para os transeuntes da Praça Saens Peña foram o Cinema Carioca (em frente ao América, na esquina do lado esquerdo da

---

<sup>41</sup> Ver fotografias do América no Anexo 1, página 212.

<sup>42</sup> Na época em que conversei com o gerente da drogaria Pacheco, no final de 2007, eu já havia entrevistado o diretor do Grupo Severiano Ribeiro, Francisco Pinto, e, portanto, não pude perguntar a respeito da sala de projeção fechada, nem mesmo sobre o destino das latas e equipamentos que lá estão. Assim que vi os resquícios do América por dentro do fundo falso, voltei a procurar o grupo cinematográfico, mas não conseguimos marcar nova conversa.

Rua Major Ávila/ Rua das Flores) e o Cinema Olinda (na outra lateral da Praça, próximo à Rua Soares da Costa). De arquitetura sofisticada, o Carioca<sup>43</sup> também seguiu o estilo *art déco*. Mármore e dourado eram fortes em sua aparência. Conforme abordamos no 1º Capítulo, quatro pilotis bem grossos definiam o pátio de entrada. O *hall* era muito valorizado, principalmente por causa da escadaria em mármore branco que levava os espectadores para o segundo andar. Por fora, janelas trabalhadas com ferro e linhas verticais em alto relevo. Na fachada, o nome do cinema com letras volumosas.

Semelhante ao América, só que com mais detalhes, a lateral do Carioca se estendia por quase todo o trecho da Rua Major Ávila (Rua das Flores). O alto e comprido paredão aparelhava a rua com letreiros de vidro para a colocação de pôsteres de filmes e uma porta de alumínio brilhoso para o escoamento do público após as sessões.

O Carioca (...) possui algumas semelhanças com o Roxy [cinema notável de Copacabana, hoje dividido em três salas], no uso da colunata em curva acompanhando a esquina, no pano de vidro da fachada recuada para a entrada e, na escadaria, em destaque na sala de espera. Mas por ser um terreno, também de esquina, mas mais estreito, sua implantação é ortogonal e a sala de exibição segue o esquema de maior comprimento para menor largura, com balcão superior, palco e saídas laterais dando diretamente para a rua (...). Na fachada para a Major Ávila podemos ver os elementos do coroamento típicos do *art déco* norte-americano (em “tiara”), e na fachada para a Praça Saens Peña, as colunas estriadas sem capitel e sem base (...) (GAMA, 1998: 172).

Já o Olinda, possuía uma fisionomia mais simplificada, numa acepção mais contida do *art déco*. Porém ganhava de todos os demais cinemas pelo seu tamanho: 3.500 lugares e uma extensão que tomava quase completamente uma das laterais da Saens Peña. Constituiu, desse modo, um imenso marco referencial que se estabelecia em meio aos caminhos das pessoas. Rejeitá-lo visualmente era impossível.

Naquela esquina da praça até a outra, era aquilo tudo, onde era o *Shopping* 45, aquilo tudo, até a General Roca, da Soares da Costa. Ali! O cinema era aquilo tudo! (Juvelcina, 80 anos, moradora da Tijuca).

---

<sup>43</sup> Ver planta do Carioca, Anexo 1, página 200.

O prédio foi projetado pelo arquiteto Ferruccio Brasini para a companhia de exibição cinematográfica de Vital Ramos de Castro. As marcas eram “poucas linhas e muitos círculos, onde o maior destaque era dado ao nome do cinema” (GAMA, 1998: 166), agregadas à torre lateral onde a palavra Olinda se inscrevia verticalmente. Na entrada, havia grandes pilotis e como indicam lembranças e fotografias da época, bondes e lotações transitavam na pista logo em frente.

O ônibus passava ali na porta. A praça como é hoje, ela não existia. Ela tinha um tráfego (Recorda Rosane, que já morou na Tijuca e ia ao Olinda quando criança).

O Olinda era tão grande que embaixo do palco tinha até os camarins, cinco de cada lado com banheiro. Na parte de cima, que era no palco, de um lado, era mulher, do outro, para homem (...). Ah, lotava! Ficava gente em pé! E era grande! Do lado do Olinda, tinha uns corredores. O cinema, ele era tão grande, que era um corredor de cada lado, entrava até caminhão pra deixar material lá! Por aí você vê como ele era grande. Era largo... Então, largo. (...) Tinha uma torre. Aquela torre acendia de noite, a fachada toda do Olinda acendia e quando era assim, feriado, tinha na torre os holofotes e tinha a bandeira brasileira. Aquilo acendia, ficava lindo! Você, da praça, você via aquela beleza. Aquela fachada bonita do Olinda, toda iluminada com a bandeira brasileira lá na torre... E tinha o holofote que botava pra iluminar a bandeira. Era uma coisa muito bonita! (Wilson, 84 anos, antigo funcionário do Olinda).

O Metro por sua vez trouxe para a Saens Peña um padrão de qualidade e um modo todo específico de assistir filmes, que se traduzia tanto no interior<sup>44</sup>, quanto no exterior do prédio. Precursor de letreiros dispostos perante a rua, o Metro apostava na iluminação da fachada através da luz *neon*, que foi um sinal de modernidade na época. Isso colaborava para que o nome dos filmes exibidos ficasse em evidência para quem passasse em frente ao cinema.

Pelo fato de geralmente exibirem suas próprias produções, os cinemas da *Metro-Goldwyn-Mayer* usavam a exposição do título dos filmes na fachada como forma de associá-los à marca MGM, cativando o público e atraindo-o para dentro de suas salas (GAMA, 1998). A arquitetura seguia à risca a tendência do *art déco* norte-americano, que passava a imagem de cosmopolitismo sofisticado a partir do tratamento da

---

<sup>44</sup> No 3º Capítulo, teremos oportunidade de abordar mais profundamente o interior dos cinemas e as condições de espectação que eles ofereciam ao público.

iluminação e das fachadas cheias de detalhes simétricos e linhas aerodinâmicas, além da palavra Metro em vertical e *neon*.

A importância da sala de exibição como vitrine e chamariz é um dado importante para a arquitetura, na medida em que colocará um enigma que provocará o público e fará com que ele, instigado, pague o ingresso para desvendá-lo. O enigma é criado e veiculado não só nos programas impressos e distribuídos aos espectadores como, principalmente, nos anúncios e cartazes do saguão e na decoração externa das marquises e fachadas (VIEIRA e PEREIRA, 1982: 11).

Componentes internos do prédio curiosamente se expandiam para fora da sala. Ganhavam as calçadas e agiam sobre o aparelho sensorial de transeuntes, que talvez nem quisessem entrar para ver filmes no instante em que passavam em frente ao cinema. O ar condicionado do Metro, tão abordado em nosso 1º Capítulo, funcionava com esse objetivo. O ar que saía do prédio se lançava pela calçada, tornando-se, ele mesmo, um marco referencial que se prestava a causar sensações na pele das pessoas. Muitos colaboradores, como Alcides, apontam exatamente para isso: “(...) você passava na porta ali do Metro, na rua, da rua você sentia aquele ar gelado!”.

As fachadas e a arquitetura externa dos prédios dos cinemas atuaram decisivamente na percepção dos transeuntes e no feitiço do território. Os edifícios luxuosos *art déco* traziam traços dos filmes exibidos, produções grandiosas. O deslumbramento com o *glamour* cinematográfico ia além da película: reproduzia-se nas construções, que viravam sinais de modernização urbana.

Os cinemas poeiras da Tijuca talvez não tenham tido uma presença física na urbe tão marcante quanto a dos *movie palaces*. À exceção do Tijuquinha – um edifício mais antigo, do início do século, com moldes de sobrado –, os demais poeirinhas ficavam em galerias. Foi o caso do Bruni Saens Peña (depois Cine Osaka e Cinema Excelsior) e do Cinema Britânia (depois Studio Tijuca), localizados em pequenos centros comerciais térreos. Outros, a exemplo do Cinema Santo Afonso, tinham portas para a rua, mas não possuíam tanta expressão arquitetural.

O Santo Afonso? Era horroroso! Era um galpão, lojaão, sabe... E de tarde, quando dava cinco, seis da tarde, eles abriam as portas laterais, umas quatro, cinco... Era pra ventilar dentro, refrescar. Não tinha ar condicionado, era ventilador de parede, colocado... Aí, abriam as portas pra entrar vento, mas

tinha cortina pra rua, fechando, pra a luz não entrar assim... Era um poeirão!  
(Valter, 67 anos).

Os cinemas medianos, modernizados, que foram erguidos na fase ulterior aos palácios do cinema, como Art Palácio (1960) e Cinema Rio (1965), apresentavam saídas diretamente voltadas para a rua e letreiros bem visíveis. No entanto, ficavam embaixo de prédios de apartamentos e por isso não havia meios para ousar muito na exterioridade.

Cinemas como o Eskye (de 1956, que depois se transformou em Tijuca 1 e 2), Tijuca Palace (de 1967, que também fora dividido em dois), Comodoro (1967), Bruni Tijuca (1968), Cinema 3 (1975) e Coper (1983) ficavam dentro de galerias comerciais e não possuíam uma arquitetura externa própria. Apesar disso, as galerias que os abrigavam eram fortemente marcadas por essa presença. Quem passava em frente a alguma delas sabia que, lá dentro, uma sala de exibição funcionava.

Mais tarde veio o Cinema 3, na galeria na Conde de Bonfim, onde hoje é Nova Vida, é uma Igreja Maranata. Do outro lado da rua, tinha aquele outro, a galeria do cinema, onde hoje é o Miguel Couto. Na galeria Eskye também tinha. O outro era o Tijuca Palace, o curso Miguel Couto, no final da galeria (Márcio, morador da Tijuca).

O acesso também era facilitado, já que, na maioria das vezes, não era necessário subir ou descer escadas (muito menos elevadores) para chegar aos cinemas. As galerias e as salas se localizavam no mesmo nível da rua, no nível dos pedestres. Ainda contavam com os letreiros cinematográficos voltados para as calçadas, geralmente dispostos embaixo das janelas do primeiro andar dos prédios construídos logo acima. Os letreiros luminosos comunicavam aos transeuntes os filmes em cartaz, o diretor e os atores da produção. Cavaletes com o pôster do filme também ficavam voltados para rua.

Eu gosto muito mais de cinema de rua porque tem a rua! Quem não podia ir ao cinema, porque não tinha dinheiro ou já tinha visto todos os filmes, podia passear na rua. Ver o cartaz! Eu, muitas vezes, grávida do meu filho, o médico dizia que eu tinha que caminhar. E eu ia pra Praça Saens Peña caminhar... (Solange, moradora da Tijuca).

Olhava os cartazes, gostava. Parava no baleiro que vendia bala do cinema, mas muitas vezes nem comprava pro filme não (Sandra, irmã de Solange e também moradora da Tijuca).



Interpelando o caminho das pessoas na Praça Saens Peña e arredores, os cinemas supriam curiosidades e produziam uma sensação de novidade: havia sempre um novo filme, os cartazes se modificavam durante as semanas. Para se informar sobre as novas produções cinematográficas e os horários das sessões, bastava olhar em volta e ler algum letreiro, sempre renovado. Quando as vias começaram a perder os cinemas de rua, a coreografia do “balé da boa calçada” (JACOBS, 2000), investido da “diversidade derivada” (JACOBS, 2000), perdeu um formidável componente. Sua dança tornou-se menos cadenciada e muito menos colorida.

### 3º Capítulo

#### Memória e espaço urbano: o papel dos cinemas da Praça Saens Peña na vida de moradores e transeuntes

*Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar (Henri Bergson, Matéria e Memória).*

##### 3.1) Apropriação produtiva do espaço urbano

Observamos até agora que a presença de um cinema, com entradas e saídas voltadas diretamente para as vias, pode ser um convite para que mais e mais pessoas frequentem as ruas. Esses equipamentos parecem ser uma solução interessante para lugares urbanos ermos, principalmente se o vazio se faz nos horários noturnos, como é o caso da Praça Saens Peña nos dias atuais.

Vimos no capítulo anterior que, como geradores de diversidade, os extintos cinemas de rua da Tijuca participavam do “povoamento urbano” (CAIAFA, 2007), da “ocupação coletiva do espaço” citadino (CAIAFA, 2007) realizada por diferentes pessoas, as quais se distinguiam por seus variados modos de vida, classes sociais e gostos. Portanto, partindo da memória dos entrevistados, acreditamos que os espectadores cinematográficos desse local ajudaram a compor – seja nas filas antes das sessões, seja no burburinho durante a saída de cada filme – um profícuo vai-e-vem nas calçadas destacando essa “mancha” (MAGNANI, 2000) de cinema e lazeres.

E na Praça quem mandava era o América e o Tijuquinha! O Tijuquinha ficava mais ou menos onde é o Café Palheta. Depois foi um derrame de cinemas na Praça Saens Peña. Ela se transformou assim numa espécie de Cinelândia da Tijuca. Aí ficava aquela coisa da bicha, a gente via aquela bicha enorme! Bicha é fila! A gente chamava de bicha as filas. Eram enormes, pegavam tudo (Murilo, morador da Tijuca, 86 anos).

Eu me lembro que todo mundo saía do cinema na Praça Saens Peña! Saía de dentro do cinema pra poder namorar ou então ficavam todos ali no meio da Praça Saens Peña. (...) Os cinemas da Tijuca ajudavam porque todos nós saíamos do cinema e íamos um grupo só pra uma esquina, pra algum lugar ou até mesmo pra, depois do cinema, ia todo mundo pro Country Club, pra boate do Country Club, ia pra Mamute, outra boate ali na Praça Saens Peña... Ia todo mundo junto, entendeu? (Márcio, morador da Tijuca).

Quando era filme infantil e passava filme do Walt Disney, nossa gente! Domingo assim de manhã, você queria ir pro cinema e as filas eram quilométricas! Eu me lembro que eu falava assim “quero ver este filme que tá passando”, uma coisa assim, e eu olhava e “ah!”, aquelas filas! (Tuca, moradora da Tijuca, 58 anos).

Tinha movimento, era cheio. E se era filme de sucesso tinha fila. A gente ficava desde cedo esperando, não lembro se era pra próxima hora... Mas a gente vinha de Inhaúma pra ir ao cinema, eu não morava aqui. Eu lembro de bastante tumulto, de bastante movimento, sabe? A gente aproveitava pra andar... Que a Praça tinha chafariz e aquelas coisas todas eram deslumbrantes pra gente, né? Imagina! A gente vinha de Inhaúma! Minha mãe, meu tio ficavam na fila e eu ia andar ali, a gente ia comer pipoca. Andava à beça. Depois voltava, porque tinha que comprar bem antes (Andréia, moradora da Tijuca, 57 anos).

Esse vai-e-vem é inseparável da presença física dos prédios de exibição que com suas particularidades arquitetônicas participavam coloridamente da fisionomia do território. Enquanto equipamentos coletivos de lazer voltados à arte e ao pensamento, eles serviam como recintos destacados no meio de toda a intensidade urbana. Neles, a poucos metros das calçadas onde corria a vida citadina (com buzinações, trânsito e comércio abarrotados), desconhecidos sentavam ombro a ombro, em plena escuridão, prontos a fruir do filme, cada um à sua maneira.

No que diz respeito ao contato com o outro, as entrevistas mostram que o modo de espectação cinematográfica<sup>45</sup> engendrado nas salas de rua da Saens Peña se davam como uma apropriação produtiva desse determinado espaço urbano. Possibilidades de encontros não marcados e até mesmo subterfúgios para o viés necessariamente comercial da região parecem ter sido experimentados a partir da presença dos cinemas, que naqueles arredores não era tímida, até meados da década de 1990.

Essa espécie de *estratégia espacial pró-mistura*, da qual os cinemas faziam parte, gerava alternativas de uso da rua, criações e re-apropriações do lugar. O mosaico mutável de espectadores, filmes, letreiros e salas exibidoras impregnava os demais aparatos territoriais e a marcha urbana com vetores de arte e convivência (ainda que

---

<sup>45</sup> Cabe ressaltar que este trabalho entende espectação cinematográfica como uma idéia abrangente, que engloba todas as etapas da atividade de “ir ao cinema” e não apenas o ato de assistir filmes dentro da sala. Ou seja, quando falamos em espectação cinematográfica, levamos em conta os aspectos ligados às vivências nas salas de espera, a relação entre os cinemas e as calçadas, o contato dos espectadores com os aparatos físicos dos prédios de exibição, a fruição dos filmes, o ambiente sensorial dos cinemas (tais como o ar condicionado, as luzes que se apagam, a maciez das poltronas, os cheiros) e as comunicações entre os frequentadores.

esses vetores estivessem amarrados a um mercado cinematográfico capitalista, cujos princípios são comercialização e lucro).

Conforme comentamos nos capítulos anteriores, a rigor, a Tijuca manteve seu regionalismo, mas os cinemas teriam trabalhado contra o fechamento do “cerne tijucano”. As entrevistas indicam que eles promoveram a vinda de pessoas de fora do bairro, atraídas pela variedade de filmes, horários de sessões e equipamentos coletivos arrolados ao lazer. A própria circulação de imagens e sons no território, por sua vez, agiu como uma alteridade, como um *outro companheiro*, a quem os espectadores tinham acesso a partir de cada película exibida, de cada ingresso comprado, de cada letreiro exposto ou de cada prédio da exibição visitado. A relação com a sala de cinema parecia ser mesmo a de encontrar um amigo, um refrigerio, um local onde as pessoas podiam se emocionar pelo simples fato de vivenciá-lo.

De dia, eu iria ao cinema se tivesse na Praça, assim, sozinha. Entrava mesmo (Janete, moradora da Tijuca).

Abriam aquelas cortinas... Aí quando ia começar, eles apagavam a luz e as cortinas se abriam! Ficava aquela janelinha lá atrás, lá no canto e eu curiosa: “como é que passa filme?”. Né? E direto, porque era aquele de fita, né? E ficava aquela janelinha e eu ficava louca pra saber como é que passava... Até de fora! Antes de ir! Eu ficava acompanhando a luz. E quando apagava a luz e o refletor da máquina ligava eu... era uma emoção! Era o máximo, né? Porque era tudo de bom... Não tinha nada, era só cinema! Entendeu? O nosso lazer era cinema e lanchonete na Praça. Não tinha nada, era até bobo (Tuca, moradora da Tijuca).

Eu entrava em cinema pra qualquer coisa que queria fazer, pra poder sair de casa e deixar os pais tranqüilos... Pra você ter uma idéia, meu pai viajava e eu ficava sozinho com 14 e 15 anos. Era um bom tempo! (...) As salas eram diferentes, que antes tinham sofá, a pipoca... Tinha, pô! Entendeu? Relaxava lá... Essas salas já eram um programa à parte, entendeu? (Márcio, morador da Tijuca).

Tais lembranças nos remetem à idéia de que as cidades mantêm relações com a história das mídias (DANEY *apud* DELEUZE, 1992; DANEY *apud* CAIAFA, 2007). Os acontecimentos temporais do cinema (concernentes à construção das salas, à especiação de filmes, ao mercado cinematográfico, às estéticas das produções fílmicas, às sociabilidades nas salas de espera) se apresentam nas falas sempre articulados com o que os narradores faziam efetivamente no meio urbano. E o cinema muitas vezes

aparece no centro da remontagem histórica da Praça Saens Peña, feita de forma não linear, a partir dos fragmentos afetivos e mnemônicos de antigos usuários.

Ao prefaciar o livro *Ciné-Journal*, de Serge Daney, Deleuze (1992) coloca a questão da conservação de um suplemento, um “*souvenir*”, que o cinema teria condições de criar. Para ele, o cinema sempre preserva algo, uma centelha que pode ser ativada ou que pode seguir em latência. No prefácio, Deleuze afirma que Daney elencou com propriedade alguns momentos da arte cinematográfica, verdadeiras “mortes” do cinema, sendo que uma delas se relaciona diretamente com o advento da técnica televisiva.

Segundo essa abordagem, enquanto a TV se especificou numa função social e técnica, o cinema conseguiu manter uma função estética e noética. Conservando a arte e o pensamento, não sem reveses e mesmo malgrado os poderes que por vezes ele mesmo instaurou, o cinema, para Deleuze, não seria da ordem do consenso como a televisão, ao contrário:

(...) a imagem cinematográfica conserva em si (...); ela conserva ou guarda tudo o que é possível (...); conservar, mas sempre a contra-tempo, porque o tempo cinematográfico não é o que escorre, mas o que dura e coexiste. Conservar neste sentido não é pouca coisa, é criar, criar sempre um suplemento (seja para embelezar a Natureza, seja para espiritualizá-la). É próprio do suplemento só poder ser criado, e é esta função estética ou noética, ela mesmo suplementar (DELEUZE, 1992: 95).

Encontramos nos relatos de vários antigos espectadores da Cinelândia da Tijuca essa dimensão suplementar que só o cinema seria capaz de preservar, “ao se afastar e resistir ao funcionamento televisivo”, conservando “uma potência criadora” (CAIAFA, 2000: 50). E, aliado ao meio urbano, o cinema parece estar conservado na memória ao lado de demais fatores que não se aplicam somente ao meio familiar no qual a TV se adequa.

Os filmes eram lindíssimos, coisas maravilhosas: os cenários... Era tudo muito lindo! Lembro de tudo, dos atores... Vejo em DVD ainda, mas não é, né... Mas dizem que hoje não se pode viver de ilusão, mas aquilo não era ilusão! Aquilo faz falta! Então você liga uma NET para ver um filme e é todo mundo de metralhadora na mão, dando tiro ou todo mundo fazendo sexo. Acabou! Não tem mais! Aí você vê que tá tudo tão propagado, tão propagado, que tá todo mundo de barriga! Você vai fazer o quê? Não vai fazer nada! (Janete, 70 anos, moradora da Tijuca).

Eu me lembro que quando era garoto a minha mãe me levou pra ver “Marcelino pão e vinho”. Marcou muito! E também “La Violetera”, ali no Olinda, com cadeiras de madeira... Foram dois filmes que marcaram muito a minha vida. (...) Cinema eu acho que acabou muito e tem muitos fatores, viu? Um que influenciou foi a TV a cabo, o videocassete, esses filmes da noite, depois de novela, porque aí você podia assistir filme em casa. Meu pai tinha um projetor em casa. Tinha até um cheirinho de acetato queimado, que ainda me traz na memória isso. Aquela fumacinha saindo quando você via o projetor, às vezes queimava. Talvez isso tenha sido porque eu gosto de cinema (Alcides, 52 anos, ex-morador da Tijuca).

Lembro que teve um filme que vi sozinho num sábado à noite, tenho uma imagem disso. Foi no Carioca. Sabe aquelas velhas todas arrumadas que usam aqueles perfumes fedorentos, sabe? E foi Prêt-à-Porter... Do Alan Parker<sup>46</sup>? Acho que é... Era Prêt-à-Porter... Eu tinha 14 anos, por aí... Eu lembro que não entendi muita coisa do filme, eu realmente saí sem entender algumas coisas, só depois mais velho já entendi. Mas eu lembro da Julia Roberts. Eu lembro de várias coisas. Eu lembro daquelas velhas e eu sozinho no meio daquela gente... E elas realmente estavam muito arrumadas! Era filme de moda. E eu lembro que eu fiquei assim assustado porque eu nunca tinha ido numa sessão quase de gala de cinema, entendeu? Tinha muita velhinha e todas arrumadas e isso no Carioca, sábado à noite! E eu fiquei, assim, no meio daquela gente toda, nunca tinha entendido aquilo... Era quase como a abertura do Festival do Rio, sabe? Com aquelas pessoas todas emperiquitadas? Mais ou menos isso... (João Guilherme, 28 anos, morador da Tijuca).

Conforme indicam os dados, podemos acreditar que ao fugir da “generalização da imagem” (CAIAFA, 2000), os cinemas de rua foram capazes de fazer circular imagens que promoviam um encantamento necessariamente experimentado ao lado de uma multiplicidade de indivíduos, no espaço dessegregado das calçadas e não em locais fechados como a casa domiciliar, estância privilegiada da televisão, onde os encontros com o inesperado são mais difíceis de acontecer. Assim, a “força do cinema”, para a qual Janice Caiafa (2000: 49) também aponta, ganharia fôlego, podendo resistir com mais armas à “padronização” e à “obsolescência” (CAIAFA, 2000: 49). Quicá, contando com a intensa presença de elementos heterogêneos das vias urbanas, mais fatores afluiriam na formação do “suplemento”, o qual, segundo Deleuze, a imagem televisiva talvez não consiga cunhar, tal como faz o cinema.

O que é preciso observar é que a generalização da imagem ocorre de fato como figura de uma organização de poder. E que são precisamente esses poderes de domesticação que agem ali para fazer dessa imagem uma forma esvaziada, padronizada, para desvitalizá-la. Não há nada portanto na imagem

---

<sup>46</sup> Filme de Robert Altman.

em si mesma que predestine a essa pobreza estética presente na sua generalização (CAIAFA, 2000: 49).

O que se observa é que, através desses cinemas, transeuntes passavam para a condição de espectadores, escapando da urbe por algumas horas, mergulhando num ambiente de fruição, mas logo ressurgiam nas calçadas, retomando seu papel de pedestres, posto que, agora, carregados do gozo fílmico. Após as sessões, as pessoas reapareciam no imprevisível ambiente citadino para então trocar com mais pessoas e equipamentos, a partir de trajetos e associações sempre renovados. Conforme sinalizam os dados, essas relações sucediam em um espaço público, em certa medida demarcado, embora sujeito a fugas e escapes, o que contraria as lógicas dos corredores de *shopping* e das áreas urbanas familiares tal como os condomínios fechados.

Com isso, acreditamos que as salas de exibição advinham no cotidiano sobre o qual estendiam arte, entretenimento e pensamento, fosse através dos filmes mostrados ou da arquitetura de suas construções. Agindo dentro do estatuto do inesperado que permeia a cidade, entendemos que as salas de rua entravam como peças importantes nas engrenagens e composições urbanas. De fato, ao lado de múltiplos elementos, pareciam fazer parte de um “regime de co-funcionamento” (CAIAFA, 2007: 154), onde o coletivo passa a ser resultado da experimentação compartilhada dos espaços e daquilo que nele fazemos circular.

Nas entrevistas sobre a Praça Saens Peña, a experiência de espetação surge nas falas como uma atividade altamente integrada a fatores que iam além da exibição cinematográfica. As lembranças sobre os cinemas mostram que esse meio de comunicação e arte comparecia marcadamente tanto no compartilhamento de afetos entre as pessoas, quanto na vivência que elas faziam do território. Quando falam a respeito dos trajetos que realizavam no bairro, os frequentadores da área geralmente atrelam objetos das ruas, antigas caminhadas, usos de aparatos físicos e transportes, afazeres e visitas a lojas, por exemplo, à presença de algum cinema.

A sessão começava seis, eu saía do colégio às cinco da tarde. Eu vinha correndo. (...) Então eu vinha voando: Rua General Canabarro, Barão de Mesquita... Chegava, menina, tinha fila! Aí eu ficava... Mas o filme era assim: levava naquela semana, mas depois que acabava aquela semana, ele começava a passar em outro lugar, mas eu queria ver antes. Sábado e domingo era assim: entrava num de duas às quatro e depois em outro de quatro às seis. Era cinéfila mesmo! Entrava no Metro, depois saía correndo,

entrava no Carioca, do Carioca para outro... (Janete, 70 anos, moradora da Tijuca)

Quando eu era novo, eu tinha obsessão pelas Lojas Americanas. Adorava a seção de CDs de lá... Não tinha essas coisas de Saraiva, não tinha *shopping* ainda na Tijuca. Isso foi em 95, 94, por aí, porque eu lembro que o *shopping* foi em 96. Então eu saía do curso de inglês, ia passar nas Lojas Americanas e se tinha alguma coisa no cinema ali perto eu ia ver também! (João Guilherme, 28 anos, morador da Tijuca).

Nas férias, claro, porque do colégio interno não dava pra fugir, eu fugi de casa aos 9 anos, fugi de casa pra ir a cinema na Praça.(...) Assim, eu saía de casa, pegava o 220, ia pra Praça, entrava no cinema... Eu não podia sumir tanto, graças a Deus não tinha celular, mas eu não podia sumir tanto. (...) Aí, resultado: eu fugia de casa pra ir ao cinema e voltava e ficava com a garotada e tal... Saía de manhã, voltava pra almoçar, saía de novo e chegava oito da noite, dizia que tava no clube Montanha, na casa de alguém... Eu não dizia que ia ao cinema! Eu pegava ônibus, era longe! Como é que você vai deixar uma criança de 9 anos ir? Menina... Eu ia a todos os cinemas da Praça e muitos filmes me marcaram (Rosane, 43 anos, ex-moradora da Tijuca).

Apostamos na proposição de que, na época da Segunda Cinelândia Carioca, as sociabilidades e subjetividades produzidas nos arredores da Praça Saens Peña contavam com componentes humanos e não-humanos de um campo urbano atravessado por fatores sociais, paisagísticos, pessoais, artísticos, comerciais e comunicacionais, entre eles o cinema. Acreditamos, deste modo, em um arranjo de partes múltiplas, não determinantes entre si, que trabalha independentemente, embora interligado a um universo de referências. Conjuntamente, tais partes construía e se abriam a novas e diferentes relações ou mantinham e reforçavam configurações já existentes. Ocorre-nos ser importante, nessa constatação, reforçar que o cinema, equipamento coletivo de lazer, esteve ali até certo momento agindo nessa operação complexa de elementos.

Quando falamos desses componentes não condicionados uns aos outros (mas que se afetam mutuamente), consideramos ser apropriada a utilização do conceito “agenciamentos coletivos”, cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997; 2003; DELEUZE, 1992; 2002; GUATTARI, 1992; GUATTARI e ROLNIK, 2005). Essa noção, encontrada em muitos momentos da filosofia deleuziana e da esquizoanálise guattariana, é também aproveitada nas abordagens que Janice Caiafa (2002; 2007; entre outros textos) faz sobre a pesquisa etnográfica e a produção coletiva do espaço urbano. *Grosso modo*, para os autores, os “agenciamentos coletivos” podem ser simultaneamente maquínicos ou de enunciação e articulam sempre elementos heterogêneos, da ordem do discursivo e do não-discursivo.



Eis, portanto, a primeira divisão de todo agenciamento: por um lado, agenciamento maquínico, por outro, e ao mesmo tempo, agenciamento de enunciação. Em cada caso é preciso encontrar um e outro: o que se faz e o que se diz? E entre ambos, entre conteúdo e a expressão, se estabelece uma nova relação (...): os enunciados ou as expressões exprimem transformações incorporais que “se atribuem” como tais (propriedades) aos corpos ou aos conteúdos (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 219).

Nos “agenciamentos coletivos”, os elementos heterogêneos funcionam como verdadeiras engrenagens de produção e entre eles não há “a precessão de figuras como sujeito, significante, identidade, representação, que são resultantes possíveis no jogo dos agenciamentos e não identidades primeiras” (CAIAFA, 2007: 152).

Empregamos aqui o conceito de “agenciamentos coletivos”, já que ele parece se aplicar à arena da Praça Saens Peña e à atividade de espectação cinematográfica da qual tratamos. A integração de vários atores sociais, aspectos afetivos e simbólicos, equipamentos coletivos e marcos citadinos de diversas naturezas nos leva a crer que esses componentes operavam em “co-funcionamento” (CAIAFA, 2007: 152). Da mesma maneira, o conceito “agenciamentos coletivos” se mostra pertinente para nossa análise uma vez que prevê a conjugação de heterogeneidades, tal como percebemos ser a engrenagem social e urbana que ocorria (e ocorre hoje, de outra forma, sem os cinemas de rua) na região da Praça Saens Peña.

Os agenciamentos são datados, transitórios e sempre em relação com um limiar que, atingido, promove uma virada, uma mudança. Deleuze (...) escreve que a única unidade do agenciamento é o “co-funcionamento”, que ele também chama de “simpatia”. Na linguagem e na vida estamos sempre nesse regime de conexão, de falar “com”, agir “com”, escrever “com”. A simpatia para Deleuze (...) é essa composição de corpos (físicos, psíquicos, sociais, verbais etc.), essa “penetração de corpos”, essa afecção nos agenciamentos, e não “um vago sentimento de estima”. Pode envolver amor ou ódio, ela é o modo de conexão nos agenciamentos, o “co-funcionamento” (CAIAFA, 2007: 152).

Além disso, acreditamos que alguns vetores existentes no ambiente da “Segunda Cinelândia Carioca” podem ter trabalhado outras formas de representação dos rituais de espectação cinematográfica do local. Os informantes indicam que o local oferecia oportunidades para a re-elaboração de muitos sentidos como tradição, *glamour* e sofisticação relacionados ao bairro e ao tipo de comportamento das platéias, em torno dos cinemas da área. Nas entrevistas, encontramos indícios de que, de certo modo,

existiram *apropriações diferenciadas* dos espaços comumente ocupados pela classe média familiar do bairro, assim como dribles e formas curiosas de utilização dos salas de exibição, especialmente dos cinemas *movie palaces* mais luxuosos.

No cinema, dentro do cinema, o pessoal também cantava! Dentro do cinema! Quando passou aquele filme dos Beatles, nossa senhora! Acho que foi no Olinda, Carioca, não sei... A juventude toda veio abaixo! E gritavam e muito, caíam no chão, ninguém escutava a música! Era como se eles estivessem ali. Tinha pai que nem deixava. (Tuca, 58 anos, moradora da Tijuca).

Lembro do Carioca, que era onde os jovens mais freqüentavam. Ali era o *point*. Ali, inclusive, era o cinema que a gente até brincava. A gente entrava de costas, né?! Quer dizer, o povo saía do filme, porque o portão era de lado, e a gente entrava fingindo que estava saindo. Pra não pagar a entrada! Coisa de jovem mesmo, né? Que a gente fazia mesmo! (Márcio, morador da Tijuca).

No Olinda, uma vez soltaram uma galinha do segundo andar pro primeiro andar... No meio da sessão! Do segundo pro térreo! Gente saindo correndo... (Nelson, morador da Tijuca).

Uma vez jogaram um gato lá de cima, foi um escândalo danado! Pra você ver como é o público, né! Quem lida com o público... Outra vez jogaram um cigarro. Uma outra, jogaram um cigarro e queimou uma dona lá na platéia! Era assim... Sempre dá... No Olinda, assim na época de São João, jogavam bomba lá dentro. Eles deixam o porteiro passar e faz tudo na mutreta. Porque o criminoso é assim: ele nunca faz na tua vista. O Olinda tinha muito porteiro: dois embaixo, dois em cima, um de cada lado, tinha um no telefone... Tinha dois guardas civil, que davam serviço na matinê, tinha dois guardas civil que dava de noite, tinha sempre tudo bem controlado, mas mesmo assim sempre dava essas coisas. Você lidar com o público é uma coisa terrível, não é mole não! Você pega gente boa, gente ruim, gente desclassificada, que entra pra fazer maldade, outros entram pra sentar perto de garota que tá ali, pra passar a mão... (Wilson, 84 anos, antigo funcionário do Cinema Olinda).

Mais exemplos vêm de pessoas que revelam que, em contraste com o mercado de luxo dos *movie palaces* e com os grandes lançamentos comerciais de filmes norte-americanos, havia grande freqüentação nos cinemas poeiras da área. Essas salas ficaram famosas na região por causa da total falta de ostentação nas estruturas físicas, das reprises de filmes mais antigos, da exibição de filmes maliciosos para época e por conta também dos ingressos mais baratos. Os poeirinhas são habitualmente lembrados pela sua atmosfera descontraída, onde a postura da platéia se tornava ainda mais relaxada e, em certa medida, resistente a esplendores e regras de comportamento polido, as quais

parecem ter permeado o comportamento do tijucano<sup>47</sup> (e de alguns visitantes de outras extensões da cidade).

(...) o Tijuquinha era o poeira do bairro. Os preços eram mais baratos, em geral, eram filmes de faroeste, e era uma gritaria tremenda... Não havia lanterninha que desse jeito! Eles paravam de passar o filme, diziam, ameaçavam que se continuasse aquele barulho iam botar todo mundo pra fora. Era um jogando papelzinho, pipoca um no outro! Era uma verdadeira bagunça! No Tijuquinha... Mas era uma atração muito boa! Eu gostava de ir no Tijuquinha porque gostava daquela bagunça, ia pra bagunçar! (Murilo, 86 anos, morador da Tijuca).

No Britânia, levava uns filmes, assim, eróticos. Não chegava a ser sexo explícito porque tinha uma história e tal. Eu ia com o grupo, pessoal da rua. Se comparar, né?... Com os filmes do América e Carioca, era até... Eu ia pro cinema pra ver, mas, na verdade, não aparecia nada, uma perna... Às vezes, tinham tarjas pretas, porque a censura acompanhava. (...) No Santo Afonso, era sempre uma dobradinha, um italiano, o espaguete, e um reprise, sempre um filme reprisado, nunca era inédito! Filmes que já tinham passado 500 vezes... Eu ia... Tinha até gato! Uma vez eu estava lá e passou em frente à tela um gato num espaço que tinha entre a tela e um murinho, acho que ela para andar ali e limpar a tela, o espaço, aí passou um gato ali. Aí, o cinema todo, né! Os padres ficaram apavorados! (Alcides, 52 anos, ex-morador da Tijuca).

Ao mesmo tempo, em resposta à aparente posse exclusiva de cinemas e limites da Saens Peña pelas famílias de classe média e por moradores mais tradicionais do bairro, notamos que essas áreas também eram em grande parte usadas por pessoas que não pareciam se enquadrar no conservadorismo burguês cultuado na Tijuca. Prostitutas, negros, homossexuais e pobres, ao circularem nesse ambiente, possivelmente recebiam olhares tortos ou recusas dos mais conservadores. Localizamos indicações de que essas pessoas não eram tão bem vindas no espaço de movimentação da Praça. Há relatos que mostram uma rejeição intensa, ainda que velada; Ou então apontam para um tipo de cordialidade “neutra” e para um viés “politicamente correto” (SEMPRINI, 1999: 62), atitudes que, na prática, ajustam-se à tolerância forçada, armada com muitos cuidados para não cair em conotações pejorativas (embora caiam repetidas vezes).

Quem morava na Tijuca não saía da Tijuca não! Aqui tinha tudo! Porque na Praça já tinha piranha, já tinha lésbica. Então pra uma filhinha de papai complicou... Já tinha negro se misturando com branco, entendeu? Os pais não deixavam, proibiam ir. E os militares do bairro!? Mas os jovens

---

<sup>47</sup> Sobre as afirmações de polidez, conservadorismo e sofisticação nos comportamentos dos moradores da Tijuca observar o item 1.2.c, no 1º Capítulo.

aceitavam, tá certo! Mas tinha muito preconceito, uma inculcação [sic] tremenda aqui. Muito interessante isso. Isso não mudou nada aqui hoje. O que mudou foram os nomes. Isso é uma coisa que tá muito lá dentro, é espiritual, sabe... Nem é educação. O preconceito, ele não sai. Tratar bem o negro, o pobre, eu tenho que tratar muito bem. Mas se você puder, você só convive com gente rica, minha filha! Gente cheirosa, com carrão! Isso faz muito bem pra todo mundo. Você vai numa favela, você sai correndo, vendo aquele esgoto, aquela gente horrorosa... Se você puder escolher, você não troca nunca. Aqui era assim também, é até! No mundo todo é assim, não é só coisa de tijuicano não! Uma coisa é você ajudar, se colocar a serviço. Outra coisa é viver com isso. Se você for mãe, você vai querer ter um filho preto, idiotizado? Não! Você vai querer ser mãe de uma pessoa loira, olhos azuis, muito inteligente, entendeu? A raça humana é nazista (Ana Lúcia, 47 anos, moradora da Tijuca).

Amiúde, a rejeição “politicamente correta” parece ter acontecido igualmente com as famílias mais pobres que habitavam morros próximos ou cortiços das mediações, a exemplo dos moradores da comunidade do morro Salgueiro, uma grande favela que fica nas imediações da Praça Saens Peña, ao final da Rua General Roca.

De manhã até a hora do almoço eram mães com carrinhos de bebê, casais idosos, aquele negócio todo, sentado ali na Praça, o pessoal lendo jornal no banco. Aquele troço todo, né? Aquele lazer. Sabe? De tarde, era o *footing* das empregadinhas e os soldados do batalhão da polícia militar atrás delas. Entendeu? (...) É, então assim, era um *footing* de nível mais baixo. Mais baixo... isso de tarde pra noite, tá? E lá naquele campo, onde hoje é o bar Polis, ali na esquina da General Roca com Desembargador Isidro, ali, até próximo ao Olinda, era onde que ia o pessoal do Salgueiro... Embora, veja bem, não fosse bagunça, não! Eles se reuniam ali ou pra tomar chope ou pra encontrar. Ali tinha! Tinha sim um bar (...). Tinha o cinema Britânia (...). Então eles desciam e ficavam ali se preparando para ir às gafieiras (Antônio, morador da Tijuca).

Mas no caso das pessoas que não possuíam renda suficiente para comprar produtos nas lojas e lanchonetes<sup>48</sup> da área ou que nem sempre tinham como arcar com os custos dos ingressos dos cinemas, havia sempre formas criativas que arrumavam para participar daquele ambiente de exibição e lazer. Ocasionalmente, até encontravam maneiras de assistir os filmes sem ter que pagar pela entrada. Pelo que conseguimos observar, esses indivíduos não deixavam de circular na Praça Saens Peña, local que tentou acalentar um estilo de sofisticação, principalmente até a década de 1960.

---

<sup>48</sup> Ver 2º Capítulo. A entrevistada Andréia, por exemplo, não consumia no Bob's, um dos equipamentos coletivos mais marcantes na região, porque não tinha como arcar com os preços dos lanches, mas mesmo assim freqüentava a calçada da lanchonete, onde grupos de jovens da Tijuca e de outros bairros se reuniam.

A gente podia entrar de graça no Metro, né! Minha mãe era funcionara da empresa, fazia o pagamento dos gerentes do cinema, então ela era conhecida, né? Aí eles deixavam a gente entrar sem pagar. Aí teve um dia que eu fui com quatro amigas, né... (...) Aí eu disse: “Vocês ficam aqui atrás do cavalete que eu vou falar com ele e se ele concordar da gente entrar eu chamo vocês”. Aí eu falei, era César o nome do gerente: “Olha, seu César, é que eu queria entrar, mas eu estou com umas amiguinhas, não tenho dinheiro, então minha mãe perguntou se o senhor pode deixar a gente entrar”. Minha mãe nem sabia! Aí ele falou assim: “Tá, pode sim”. Aí a gente foi passando: uma, duas, três, quatro... Aí ele ficou rindo, né! (...) A outra vez que eu fui, eu cheguei pro gerente e disse: “Olha, eu sou filha da minha mãe! Sou filha da D. Maria do departamento pessoal...”. Filha da minha mãe! [risos]. Aí entrava... (Sandra, moradora da Tijuca).

Eu me lembro que os lanterninhas, esses caras que ficavam na portaria, porteiros e tal, às vezes, eles ficavam ali com dó da gente. Eu me lembro que uma vez eu não tinha dinheiro e fiquei ali conversando: “Querida tanto ver este filme”... Conversando com ele e ele: “Então tá! Vou esperar todo mundo entrar que eu vou deixar você entrar” (Tuca, moradora da Tijuca).

Assim, acreditamos que essas ocorrências funcionaram como *apropriações diferenciadas* da Praça Saens Peña e seus cinemas, embora muitas vezes possam ter sido sufocadas e capturadas pelo tradicionalismo tijucano ou por forças comerciais mais ardilosas. Em todo caso, de acordo com o que percebemos a partir das lembranças de antigos usuários, os cinemas de rua da Tijuca (atrelados ao viés mercantil das *majors* de exibição) conseguiam convidar as pessoas para um corpo-a-corpo, onde o imprevisto constituía um fator preponderante na relação com esses espaços e na espetação cinematográfica realizada através deles.

Passar pela porta do cinema e ver da calçada os letreiros com horários de sessões, entrar na sala, pagando ou não pelo ingresso, sair do filme e se deparar com a efervescência do meio urbano, correr para outro cinema vizinho, assistir mais um filme e completar o passeio em uma lanchonete, ou talvez apenas ficar sabendo o título do filme em cartaz através de um relance do olhar, parecem ter sido peças e trajetos de um balé urbano não tão cerceado, suscetível a recombinações múltiplas.

Cremos que tudo isso reverberava em um ambiente de produção do coletivo, com a sutura dos encontros realizada diretamente no espaço público da rua, que costuma ser, por excelência, um “espaço de dessegregação” (CAIAFA, 2007: 21). Ainda que provisória e local, como observa Janice Caiafa, a dessegregação é um aspecto vantajoso das cidades, onde a todo instante as pessoas se reúnem e se dispersam, renovando seus

contatos. Em ambientes em algum grau dessegregados, que propiciam o contágio entre alteridades, haveria a criação contínua de “poros nas linhas de segregação” (CAIAFA, 2007: 33).

Detentora de uma “dispersão atrativa”, outro termo de Caiafa (2007: 30), a cidade engendra ao mesmo tempo, dentro de seu próprio espaço, adensamentos, movimentações e deslocamentos constantes, fatores que em certa medida provocam nos habitantes a vontade de ocupar os ambientes coletivamente.

Nas cidades, a animação e a variedade atraem mais animação; a apatia e a monotonia repelem a vida. E esse é um princípio crucial não apenas para o desempenho social das cidades, mas também para seu desempenho econômico (JACOBS, 2007: 108).

O tema do “encontro” pode ser profícuo para pensarmos a apropriação dos espaços e a produção do coletivo, questões continuamente permeadas por investimentos de desejo em ambientes urbanos como a Saens Peña. O “encontro”, “*occursus*”, é trabalhado por Deleuze (2002) quando o autor estuda a relação entre Teoria do Conhecimento e Ética na filosofia de Espinosa. Deleuze destaca os encontros fortuitos que acontecem entre os corpos. Fala do conceito de “afecção”, que também chama de “idéia-afecção” (DELEUZE, 2002: 55), isto é, a ação de um corpo sobre o outro: um tipo de conhecimento elementar gerado a partir dos efeitos que nosso corpo sente ao ser afetado por alguém ou por algo, recebendo, em certa medida, as características de quem ou do quê o afetou<sup>49</sup>.

Nessa aplicação deleuziana e espinosista, ao se encontrar com outros corpos, nossa perfeição pode aumentar ou diminuir e essa variação contínua de perfeição é chamada de “afetos”, “paixões”, “sentimentos” (DELEUZE, 2002: 55). Dessa forma, ao sermos afetados, nossa potência de agir aumenta caso aconteçam bons encontros (com algo ou alguém que amplie nosso poder de ser afetado pelo maior número de coisas possíveis), ou diminui caso ocorram maus encontros (com algo ou alguém que nos subtraia, nos “envenene”).

Um modo existente define-se por certo poder de ser afetado (...). Quando encontra outro modo, pode ocorrer que esse outro modo seja “bom” para ele, isto é, se componha com ele, ou, ao inverso, seja “mau” para ele e o

---

<sup>49</sup> Deleuze retoma conceitos que Espinosa desenvolveu na obra “Ética”, ainda no século XVII.

decomponha: no primeiro caso, o modo existente passa a uma perfeição maior; no segundo caso, menor. Diz-se, conforme o caso, que a sua potência de agir ou força de existir aumenta ou diminuiu, visto que a potência do outro modo se lhe junta, ou, ao contrário, se lhe subtrai, imobilizando-a e fixando-a (...). A passagem a uma perfeição maior ou o aumento da potência de agir denomina-se afeto ou sentimento de alegria; a passagem a uma perfeição ou a diminuição da potência de agir, tristeza (DELEUZE, 2002: 57).

Quando abordamos as questões relacionadas ao povoamento urbano, à ocupação profícua dos espaços por uma variedade de pessoas, à mistura de interesses nos usos da cidade e à diversidade de equipamentos coletivos, de alguma forma, falamos também sobre encontros. Acreditamos discorrer sobre a capacidade que têm os componentes da urbe de provocar variações em nossa potência de agir, assim como na potência de vida e na duração (ainda que na memória e nos laços afetivos) dos lugares pelos quais circulamos.

Segundo relatos de colaboradores e minhas próprias impressões como moradora e espectadora cinematográfica da Tijuca, os cinemas que existiram na Praça Saens Peña ingressavam nas sociabilidades produzidas na área, na medida em que, como vetores ligados à arte<sup>50</sup> e ao pensamento, se “encontravam” com os corpos humanos e aparatos citadinos, ajudando a potencializar o vai-e-vem nas ruas.

O Metro tijuca tinha um festival anual, sendo que esses festivais era um por dia. Eu tinha as papeletas todas, mas joguei tudo fora com as programações. Era uma semana de filmes, eu ia ver “Cavaleiro da Távola Redonda”, todos os galãs lindos de morrer e o cinema fazia um fila imensa na rua... Hoje cinema de *shopping* é horroroso (...). Eu adorava cinema! Era a melhor coisa que tinha na Tijuca. Eu ia ao cinema quinta, sábado e domingo, porque tinha tanto cinema! Sábado e domingo eram dois filmes! Mas era... O filme que levava no Olinda, não levava no Carioca. O que levava no Carioca, não levava no Olinda. O Carioca com o América era até mais ou menos porque os dois eram do Severiano Ribeiro, podia levar o mesmo. Do Madri não levava. Então, menina, era uma correria, porque tinha filme bom... Até hoje eu lembro de um filme que eu não vi porque eu tinha vários filmes pra levar e não dava (Janete, moradora da Tijuca).

A relação com cinema lá em casa era muito forte. Principalmente numa época assim que não tinha televisão. Aí eu vim pra Tijuca aos 6 anos e ia ao cinema (...). O meu avô me levava ao cinema (...). Eu morava com uma família de 14 adultos... Eu era a única criança! Então era muito adulto. Quando a “Noviça Rebelde” foi lançada, todos eles foram ao cinema

---

<sup>50</sup> A acepção de “arte” nesse caso abrange todos os âmbitos que viemos trabalhando ao longo deste trabalho: seja a arte cinematográfica (estética fílmica em si), seja a arquitetura (interna e externa) dos prédios de exibição.

separadamente e me levaram. Então aos 4 anos de idade eu vi “Noviça Rebelde” umas cinco vezes! (...) Eu fui criada com cinema na minha vida. Eu ia a todos os cinemas da Praça. Muitos filmes me marcaram (...). Eu não consigo desvincular a minha vida, um largo período da minha vida, da Tijuca por causa dos cinemas (Rosane, ex-moradora da Tijuca).

Assim, trabalhamos com a hipótese de que os extintos cinemas aumentavam a potência de agir de muitos transeuntes e espectadores. Eram verdadeiros agentes fomentadores de “bons encontros”; equipamentos à beira das calçadas, vividos com expectativa e animação ou que eram apenas usados nos seus sentidos usuais de relaxamento, descompromisso com um dia-a-dia estafante, prazer e fruição.

Como indicam os dados, esses cinemas possuíam uma ampla dimensão na vida cotidiana, no trabalho, nos sonhos, namoros, brincadeiras e demais relações entre os indivíduos, realizadas na Praça Saens Peña e na Tijuca como um todo. Além disso, parecem ter tido um papel importante para a estrutura artificial da urbe, colocando-se entre aparatos territoriais e locais de frequência desse bairro. De tal modo, pensamos que a noção de “alegria”, dentro da concepção de Espinosa e Deleuze, é interessante para compreendermos o compartilhamento desse espaço urbano, que contava com a presença de cinemas de rua. E foi na memória dos entrevistados que ela se conservou e é de onde pode ser lembrada. Assim, entendemos que a Praça Saens Peña fora um lugar em alguma medida aberto à força das alteridades e aonde a prática da especiação cinematográfica funcionou como mais um vetor entre tantos outros presentes nas construções de sociabilidades. Portanto, acreditamos que as experiências em torno das idas aos cinemas de rua da área ajudaram a gerar oportunidades de dessegregação e apropriações produtivas daquele espaço, apesar da manutenção de familiarismo e conservadorismo tijucanos e da mentalidade mercadológica das empresas de exibição, voltada, em grande parte, ao lucro.

### **3.2) As formas de lembrar e o que se lembra: afetos, cinema e espaço vivido**

Vimos que cinemas, moradores, transeuntes, fatores diversos relacionados ao trânsito das ruas, arquitetura, estrutura dos marcos físicos, elementos simbólicos ligados à tradição do bairro e referências culturais externas, entre outros, funcionaram na Cinelândia Tijuca como componentes significativos para os processos de produção do espaço coletivo, sociabilidades e subjetividades. E já que esta pesquisa passa por um objeto que concretamente não existe mais, os cinemas de rua da Tijuca, é



imprescindível relacionar tais processos de produção a um fator central nos depoimentos e demais dados etnográficos: a memória.

Neste estudo de inspiração etnográfica, a questão da memória foi essencial para avançarmos sobre o campo da Praça Saens Peña e sobre as experiências de especiação cinematográfica que lá se deram. Assim, recolhemos – sem, no entanto, tentar reconstruir o passado ou cunhar uma “história oficial celebrativa” (CHAUI, 1994: 19) – fragmentos dos laços sociais que vieram abaixo ou se metamorfosearam nesse ambiente urbano. Esses fragmentos partiram especialmente das lembranças pessoais de informantes, de minha observação participante e de materiais fotográficos e jornalísticos. Portanto, as vivências dos entrevistados<sup>51</sup> vinculadas a muitas décadas de especiação cinematográfica na Tijuca puderam ser compartilhadas com a minha própria experiência como moradora do bairro, usuária dos cinemas de rua locais e pesquisadora.

No que tange às entrevistas e às minhas próprias considerações sobre esse universo cinematográfico e urbano, creio que muitas lembranças, principalmente as dos informantes mais idosos, tenham passado por possíveis recriações, esquecimentos e tentativas de acabamento no momento da narração.

A força da evocação pode depender do grau de interação que envolve: eventos de repercussão restrita diferem, em sua memorização, dos que foram revividos por um grupo anos a fio. Mas, uns e outros sofrem de um processo de desfiguração, pois a memória grupal é feita de memórias individuais. Conhecemos a tendência da mente de remodelar toda experiência em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente. Mal termina a percepção, as lembranças já começam a modificá-la: experiências, hábitos, afetos, convenções vão trabalhar a matéria da memória. Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado, integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um “desejo de explicação” (BOSI, 1994: 419).

Entre lapsos da memória e tentativas de se chegar a uma rememoração perfeita, que dê conta da experiência passada e dos momentos decorridos, somos levados a pensar a questão da impossibilidade de contemplarmos o todo de nossa vida por nós mesmos. Mikhail Bakhtin coloca que o indivíduo nunca consegue dar conta do enredo total da própria existência. Para ele, não conseguimos vivenciar o “tempo

---

<sup>51</sup> Conforme já abordado na Introdução, entrevistei freqüentadores dos antigos cinemas, atuais e ex-moradores, usuários das calçadas e equipamentos coletivos da Tijuca e pessoas que já transitaram pelo bairro.

emocionalmente condensado” que engloba nossa vida (BAKHTIN, 2003: 97). Daí a consideração de que “minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros” (BAKHTIN, 2003: 96); e só o outro é capaz de me dar acabamento; como indivíduos, não existimos fora da alteridade (BAKHTIN, 2003: 157).

(...) já não estou só quando tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história, assim como não estou só quando contemplo no espelho a minha aparência externa. O conjunto da minha vida não tem significação no contexto axiológico de minha vida. Os acontecimentos do meu nascimento, da minha permanência axiológica no mundo e, por último, de minha morte não se realizam em mim nem para mim. O peso emocional de minha vida em seu conjunto não existe para mim mesmo (BAKHTIN, 2003: 96).

Deste modo, entendemos que a memória, mesmo sendo individualizada e sugestionada por emoldurações, dependerá dos fragmentos mnemônicos de outrem, desta força de partes que, para *serem em si*, precisam juntar-se (combinar, co-funcionar e agir) com o que há de fora.

Devo tornar-me outro em face de mim mesmo, que vivo essa minha vida nesse mundo de valores, e esse outro deve ocupar uma posição axiológica essencialmente fundamentada fora de mim (...). Podemos formular a questão assim: não é no contexto axiológico da minha própria vida que minha vivência pode ganhar significação como determinidade interior. Preciso de um ponto de apoio semântico fora do contexto da minha vida, um ponto de apoio vivo e criador – logo, *de direito* – para tirar o vivenciamento do acontecimento singular e único, pois este só me é dado do meu interior – e percebe-lhe a determinidade enquanto característica, como traço do todo interior, da minha face interior (quer se trate de caráter integral, de tipo ou apenas de estado interior) (BAKHTIN, 2003: 104).

Assim, as reminiscências compiladas trouxeram dados preciosos e traços do que outrora teria ajudado a compor o ambiente de exibição cinematográfica e de sociabilidade da Cinelândia Tijuana. Conseqüentemente, acreditamos que os elementos lembrados são frações impregnadas de sentidos, afetos e interstícios mnemônicos, que elaboram, nunca definitivamente, a memória de cada um dos colaboradores referente aos cinemas e à espetação. Essas memórias individuais, tomadas conjuntamente, são capazes de nos indicar uma possível “memória grupal” (BOSI, 1994: 419). Ademais, por meio dos relatos recordativos, também localizamos a grande força que os espaços citadinos tiveram e têm na formação das memórias.

Em sua etnografia sobre o uso de transportes coletivos na cidade do Rio de Janeiro, Janice Caiafa (2002) fala da “construção de uma memória dos espaços vividos” (CAIAFA, 2000: 105) através de observações sobre a obra de Walter Benjamin e da filosofia de Henri Bergson, vista pela ótica deleuziana. A autora indica que podemos encontrar em Benjamin a sugestão de que o espaço é um deflagrador de experiências: “Como se o lugar pudesse provocar uma memória descontínua, numa experiência tão densa que reverberaria presente, passado, futuro” (CAIAFA, 2002: 104). Seguindo essa noção, vemos que experiência dos antigos frequentadores dos cinemas de rua da Tijuca, de certa maneira, se enraizou no espaço público da área, o qual parece abrigar continuamente todas as transformações ocorridas e as memórias dessas vivências.

Susan Sontag observa que, no texto de Benjamin, encontramos uma “conversão do tempo em espaço”. Para Benjamin, o tempo é contínuo, é no espaço e não no tempo que podemos nos transformar, “ser um outro”. A obra desse tradutor de Proust, observa ela, poderia se intitular “à procura dos espaços perdidos”. (...) É precisa essa observação, pois o que vemos configurar-se mais fortemente nos escritos de Benjamin sobre as cidades é, acredito, a construção de uma memória dos espaços vividos – o espaço denso, loquaz, capaz de produzir experiência, de alguma forma o espaço da duração. Nesse sentido, seria mesmo o espaço convertido em tempo, se não admitirmos o tempo como linear. É interessante que essas virtudes que Benjamin atribui ao espaço ressoem as características do tempo na leitura deleuziana de Henri Bergson – tempo como duração, o presente plural, muitas linhas do tempo. Em Benjamin, o espaço abriga essa dimensão da densidade da experiência e da transformação (CAIAFA, 2000: 105).

Percebi que as rememorações sobre a época da Segunda Cinelândia retomam atributos urbanos e revelam substratos de natureza comportamental, sensorial, cultural e social. Inclusive, noto que em muitos casos, há um mecanismo de atualização desses testemunhos no ato da fala, como se os entrevistados realmente ativassem esta idéia de “tempo como duração”, de acordo com o seu presente e as mudanças em permanente ocorrência. Há sempre novos contornos para aquilo que é evocado.

Do ponto de vista etnográfico, a memória dos entrevistados revela-se para nós também como uma forma de estranhamento, desnaturalização do que no passado fora habitual. Antigos encontros e experiências do passado, ao serem retomados nas falas, parecem ganhar uma re-significação que só é possível, cremos, graças aos contatos com mais alteridades alcançados ao longo da vida. Portanto, entendemos a memória como uma faculdade relacionada a conexões espontâneas e infinitas. “A memória aparece

como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1994: 46).

Como mostram os dados, ao contrário dos entrevistados mais novos, que se afetam quase apenas pela ausência do aparato físico dos cinemas, os mais velhos parecem sentir falta também do próprio contexto histórico e social em que estavam inseridos. Os idosos consultados expressam emoções ao presentificar aquilo que se ausenta. Em suas falas, a rememoração de fatores hoje ausentes na Praça Saens Peña (cinemas, outros equipamentos e objetos marcantes) não costuma vir com um acabamento definido, cristalizado, mas sim aberta a atualizações, o que reintroduz nossa observação sobre Bakhtin. E, através da emoção (manifestações nostálgicas, tristeza, revolta ou exultação), há, em algum grau, a complementação daquilo que um dia viveram, num processo de reconhecimento.

Os informantes trazem muitas vezes comentários sobre modas e desenlaces políticos das épocas, caminhos que percorriam na cidade e até questões familiares e profissionais pelas quais passaram. Comumente, tais observações agregam exames reveladores e críticos. O interessante é que esses temas surgem naturalmente quando o assunto central das conversas são as salas de cinema de rua da Tijuca e não a vida pessoal de cada um ou o contexto histórico do país, por exemplo. As sensações de outrora, não passíveis de reprodução, parecem ser retrabalhadas por sentimentos elaborados no exato momento de lembrar. Pensamos que essas memórias são, de fato, cunhadas no instante da fala; a própria entonação, interrupções, pausas e interjeições da narrativa oral parecem confirmar esse sentido.

Aí começaram a chegar os cinemas. Eu, eu não tenho certeza da ordem, mas chegaram o Metro, o... [pausa] Como era? O Metro era um grande cinema do Centro da cidade, no Passeio. Aí veio o Metro Tijuca, depois do Metro Tijuca nós tivemos vários outros cinemas, principalmente o Olinda. Um cinema muito bonito, grande, grande mesmo, sabe? De muitas acomodações. Eu tenho saudades do cinema Olinda, até não só porque eu freqüentava, não, não, não é isso... [grande pausa]. Tenho saudade de ver! Aquele prédio, aquele cinema! É uma beleza! [grande pausa] É... [grande pausa] a vida é isso: mudança constante, transformação a toda hora. Quem não se abre para essas transformações fica pra trás (Murilo, 86 anos, morador da Tijuca há 84 anos).

No Britânia, vi alguma coisa que era “Raid”, alguma coisa com nome assim. [pausa] Um filme histórico, importante de ficção [grande pausa]. Como se anda pra trás, né? Hoje é igreja lá. Era um filme que você não poderia ter filho... [pausa] Não lembro... [pausa] No Olinda também vi filme, mais

literário... [pausa] Italiano... [pausa] Pra lembrar agora é fogo! Era... [pausa] Candelabro Italiano! (José Carlos, 58 anos, ex-morador da Tijuca).

Hoje você passa pela Praça correndo! Naquele tempo nós tínhamos satisfação de ficar ali... [pausa] Conversando... [pausa] Não, não só as pessoas era prazeroso, mas todo o ambiente, né? Era mais arborizado! Muito, muito, muito! Olha, tinha uma figueira-da-índia ali, naquele... [grande pausa] Aquilo foi um crime! Sabe uma figueira que tem ali naquela agência do Itaú, na esquina? Tinha ou tem... [pausa] Onde tem o Santander, no lado do Itaú? Não tem uma figueira ali? A que tinha na Praça naquele sinal, ali, entre o América e o Carioca, igual! Você atravessa ali? Tinha uma figueira ali!... [pausa] Ali tinha uma figueira-da-índia que era um negócio gigantesco, maravilhoso, no meio do caminho! Eu passava e via, era perto do Carioca, se não confundo, era ali, igual! (Danilo, 63 anos, morador da Tijuca).

A pesquisadora Ecléa Bosi (1994) coloca no seu livro sobre lembranças de idosos, que nem mesmo um esforço abstrato consegue recriar impressões passadas. As sensações passadas (aquela determinada captação do mundo que se deu) perderam o “tônus vital”. Não se pode “reviver o passado”, de onde nasceriam unicamente lamentos nostálgicos. O que há é uma espécie de evocação, que também descobrimos nas falas dos antigos usuários de cinemas da Praça Saens Peña.

### **3.2.a) Cheiros, luzes e sons no rumo dos cinemas**

As calçadas próximas aos cinemas da Praça Saens Peña contavam com personagens notáveis cuja simples presença mexia com nossos paladares. Falo dos pipoqueiros, sorveteiros e carroças de lanches (como as de cachorro-quente e a barraca do Angu do Gomes) que estando nas proximidades dos cinemas já tornavam aquele trajeto rumo aos filmes um programa aprazível também para a gula e o olfato. Isso sem contar com as diversas lanchonetes da área e com as *bombonières* do interior dos próprios cinemas. Para muitos colaboradores, a localização dos extintos cinemas se confunde ou se define pela localização de elementos urbanos de natureza sensorial.

No Art Tijuca, tinha uma pipoca sensacional! Não era a pipoca do Art, era o pipoqueiro do Art Tijuca que era excelente, porque era uma pipoca caramelada. Aquele cheiro! Eu ia ao cinema no Art só por causa da pipoca! Era um ritual... Aí, assim, uma vez por semana que eu ia ao cinema, eu me dava o direito de comer um doce e o doce que eu comia era aquela pipoca do Art Tijuca. O Art Tijuca ficava mais ou menos entre o Tijuca 1 e 2 e o Bruni. Onde é uma outra loja grande hoje, é a... a Leader Magazine. (Rosane, 43 anos, ex-moradora da Tijuca).

Lá naquele cinema que hoje é Igreja Universal, você passava de fora e via fazendo pipoca lá dentro, naquele negócio de fazer pipoca que era redondo, de vidro, de antigamente. Aí você via o pessoal comprando, nem ia ao filme, mas dava vontade de entrar, comprar e ir ao cinema mesmo... Atráia... (Andréia, 57 anos, moradora da Tijuca).

Mas encontramos casos de pessoas que não costumavam comprar lanches nesses equipamentos móveis de alimentação. Iam ao cinema, mas economizavam, levando para dentro das salas de exibição verdadeiros farnéis ou pequenas merendas preparados em casa.

Eu ia ao cinema com a mamãe e ela adorava ir... Quando nós éramos pequenas, ela arrumava a casa, fazia almoço, pegava a gente e a gente ia ao cinema. (...) Aí, ela levava banana, levava pão pra gente comer, porque a gente era muito pequenas e dizia “tô com fome” e ela não ia sair pra nada, e éramos muitas, né? E não era como agora que você já entra com coca-cola, pipoca, sanduíche e tudo, né? Então ela levava e a gente dizia: “tô com fome” e ela dava uma banana. Eram duas horas só e assim dava tempo de ir e voltar pra jantar. Nós éramos a companhia dela, né? Eu passei a gostar de cinema por causa disso, dessa história (Solange, moradora da Tijuca).

O ex-projecionista do Olinda, seu Wilson, revela que, no seu caso, a experiência de especiação e os lanches no ambiente cinematográfico ficavam por conta da empresa exibidora. Como ele trabalhava dentro do cinema<sup>52</sup>, assistia praticamente todos os filmes em cartaz e recebia o lanche dado pela empresa de Vital Ramos de Castro, proprietário do Olinda. Sua sobrinha, Juvelcina, hoje com 80 anos, ia algumas vezes acompanhar o tio no trabalho e acabava aproveitando a merenda dos funcionários. Perguntei:

Então o senhor como funcionário deve ter visto muitos filmes lá, não é?

Wilson: Ah sim... Vi, vi. Uma vez a Juvelcina foi lá ver um no Olinda e eu levei a Juvelcina. Ela era novinha, botei ela na cadeira lá na parte de cima...

Juvelcina: Mas uma vez eu fui com a vovó!

Wilson: É... mas desta vez você foi sozinha...

Juvelcina: Eu e vovó batendo as cadeiras. A gente gostava de fazer barulho lá.

Wilson: Desta vez ela ficou de uma e meia às sete da noite. E eu largava às sete. Então, quatro horas eu fui tomar café, tomei meu banho para tomar café

---

<sup>52</sup> Conforme conta, o Olinda funcionava quase como uma casa para seu Wilson. Lá ele costumava almoçar, lanchar, tomar banho entre os turnos (dentro do próprio cinema) e ainda jantar nas redondezas com os colegas de função, conforme veremos no tópico 3.2.c.

e trouxe um sanduíche grande pra ela. Não sei se ela se lembra, ela ficou vendo aquilo... Ficou até sete horas da noite lá no Olinda vendo filme. Eu largava às sete horas, tinha que levar ela pra casa, né... Que ela morava em, lá pra Botafogo antes de morar mais perto de lá [refere-se à Tijuca]...

Além da dimensão relacionada à alimentação na mancha dos cinemas tijucanos, já tivemos oportunidade de comentar as lembranças que as pessoas têm em relação ao ar condicionado gelado que saía do cinema Metro e se espalhava pela calçada. Ao lado de outros fatores que instigavam sentidos, os elementos ligados ao sensorio, tal como sons e luzes oriundos dos prédios da exibição ou de aparatos urbanos das proximidades, parecem ter lugar garantido na memória de quem um dia transitou nesse ambiente.

Peguei o Metro Tijuca que virou C&A. Aquele cinema não dava prejuízo, isso é que doía mais... Ele não era decadente! O cinema vivia cheio, ele tinha cara de hollywoodiano, isso que é engraçado. O letreiro dele era completamente hollywoodiano, as letras pretas, com coisas em branco, um quadradinho... Um iluminado forte amarelo... Era uma letra iluminada de noite, iluminava tudo. Não tinha nada que fechar! Uma dor, sabe? Isso doeu... (Rosane, 43 anos, ex-moradora da Tijuca).

Aquela rua dali, nos anos 50, tinha um bonde que virava ali. Ele fazia um barulhão dentro do cinema América! Já no Carioca não, ele era mais protegido do barulho (Francisco Pinto, diretor do Grupo Severiano Ribeiro).

Kevin Lynch (1999: 92) acredita que sons e cheiros reforçam marcos visuais concretos, mesmo que esses não constituam marcos por si próprios. Por estarem vinculados aos componentes concretos das ruas, os aspectos sensoriais auxiliariam, inclusive, a reconstrução mnemônica que as pessoas fazem dos caminhos e lugares freqüentados no passado.

Seria como se os indivíduos, como a entrevistada Rosane que adorava a pipoca do Art Palácio Tijuca, se baseassem na existência desses elementos para escolher trajetos e equipamentos preferenciais. Com isso, os dados sensoriais do ambiente urbano parecem ter atuado na Cinelândia Tijuca em prol do reconhecimento, da familiarização e da memorização de cinemas e caminhos. Adquiriram uma duração na vivência das pessoas, de modo que, agora, podem até mesmo ser reativados nas reminiscências ou servir para que antigos lazeres sejam lembrados.

### **3.2.b) Namoros e flertes no escurinho do cinema, e do lado de fora**

Outro fato notável são as recorrentes lembranças de episódios ligados a paqueras, namoros e flertes, sempre com os cinemas da Praça como pano de fundo. A maioria dos entrevistados, em vários momentos, expõe situações vividas e assume que nesse ambiente os relacionamentos amorosos ocorriam em grande escala. O cinema às vezes aparece nas falas como um pretexto que moças e rapazes encontravam para se aventurar amorosamente. Com base em muitos relatos, podemos afirmar, sem receio, que os cinemas da Saens Peña foram celeiros de amores e locais de excelência para paquerar pessoas e se apaixonar.

Eu me lembro que todo mundo saía do cinema na Praça Saens Peña era... Saía de dentro do cinema pra poder namorar. Então ficavam todos ali no meio da Praça Saens Peña, entendeu? (...) Aí diversas vezes aqueles caras lanterninas: “Entra logo pra ver o filme!” E aí ficava ali sentado... No Carioca mesmo, eu lembro, a gente ficava ali namorando e batendo papo. Em vez de ver o filme, a gente ia ao cinema pra isso... (Márcio, morador da Tijuca).

No verão, nós íamos à praia de manhã, vínhamos pra casa, voltava pra almoçar em casa, não tinha costume de ficar até tarde na praia. Aí, tomava banho, se arrumava e ia pro cinema. E ia para as matinês. Então, os primeiros namorados, a gente ia ao cinema de duas às quatro. Encontrava com eles lá, cada um pagava o seu. Eles entravam primeiro e a gente depois. Aí, a gente se arrumava! Minhas roupas todas eram baseadas em filme! Eu tinha um vestido de organdi amarelo que eu peguei o modelo do filme "A um Passo da Eternidade", com Elizabeth Taylor. Então o filme era preto e branco e eu não sei de que cor era o vestido! Parecia branco. Nós ficávamos passeando, paquerando, que não era paquerando, era flertando... Era flertar, vinha do francês. Paquerando, porque não era paquerar, era flertar, um termo francês usado nos filmes (Solange, moradora da Tijuca).

No Cinema 3, o braço da cadeira arriava. Era o único assim. Ele era naquela galeria que você entra no fundo, subindo uma rampinha onde hoje é a igreja Maranata. Antes da igreja era o cinema. Para namorar era legal, porque o braço abaixava. Dava mais que ficar pegando na mãozinha. Era um cinema bem diferente (Alcides, ex-morador da Tijuca).

Conheci uma namorada ali. Eu era porteiro, era... Ela morava na Soares da Costa, perto, e eu via sempre, ela ia sempre, ia no... Via muito filme e eu ali era porteiro, pegava as carteiras... Conheci ela ali. (Wilson, ex-funcionário do Cinema Olinda).

Esperava a menina entrar. Marcava com ela lá dentro já. Aí não tinha que pagar a entrada dela, né! (Nelson, morador da Tijuca).



A namoração que acontecia ao redor da Praça, e não necessariamente dentro dos cinemas, contava com esse equipamento coletivo, que, de certa forma, funcionava como um cupido sempre disponível, proporcionador de encontros amorosos no espaço citadino. Tais encontros, muitas vezes, são revelados nas entrevistas de modo a indicar demarcações sociais também ligadas aos relacionamentos amorosos.

Inclusive, nós, a gente era jovem, nós íamos pra Praça Saens Peña pra paquerar as empregadas. Porque éramos todos de classe média, e seria, vamos supor, uma cantada mais fácil... E pra elas também já era um cinema, já era um lanche... Já era uma coisa pra elas saírem junto... E a gente andava de mão dada, porque as empregadas domésticas antigamente eram bonitas, muitas novas que vinham de fora do Rio (Márcio, morador da Tijuca).

Lembro que durante a decadência da Cinelândia Tijucana, quando eu era adolescente, na década de 1990, ainda havia a tradição de ir aos cinemas para paquerar, flertar ou *ficar*, termo que as pessoas da minha geração utilizam para designar breves namoros. Mas a utilização da parte interna da Praça para andar e conhecer pessoas nesse intuito diminuiu consideravelmente. Atualmente, quando passamos pela Saens Peña, não enxergamos mais neste território evidências que o identifique como um campo urbano que sirva aos namorados.

### **3.2.c) Cinema: local de trabalho**

A importância dos cinemas da região na vida das pessoas que circulavam na Praça Saens Peña e arredores não esteve vinculada apenas ao lazer, à arte ou à construção de mapas afetivos e sensoriais. Havia aqueles que encontravam nos cinemas o seu sustento. O ex-porteiro e projecionista do Olinda, Wilson, é uma dessas pessoas. Em nossa breve conversa, ele relembrou, muito emocionado, fragmentos de seus 32 anos como funcionário da empresa de Vital Ramos de Castro. Em vários momentos, chorou ao recordar que “era muito querido... Lá me chamavam de Garoto, porque eu fui trabalhar lá com 22 anos. Garoto, porque tinham os outros Wilson lá e tal... Aí, eu era Wilson Garoto!”.

O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade de encontrar ouvidos atentos, ressonância (BOSI, 1994: 82).

Wilson demonstra forte carga afetiva quando evoca seu passado de projecionista. Percebemos como o fechamento do Olinda significou uma grande perda em sua vida. Na década de 1970, a sala fora desativada para demolição e os funcionários, aposentados ou indenizados pelas demissões. Por causa de uma labirintite aguda, nosso entrevistado conseguiu aposentar-se e depois disso, num tempo que já dura aproximadamente 30 anos, nunca mais voltou à Praça Saens Peña.

Em toda a entrevista, Wilson exalta o Olinda e as relações que construiu através deste cinema. Lembra das amizades com outros empregados e com pessoas que trabalhavam ou moravam nas proximidades. Verificamos também como o ambiente urbano da Saens Peña e os demais equipamentos coletivos ingressavam nas experiências que Wilson vivenciava naquele espaço. Entre algumas lágrimas e olhos lacrimejantes, ele recorda:

O pessoal que trabalhava naquelas lojas, que comia nas pensões, eu peguei muita amizade, pelo tempo que eu trabalhei na Praça Saens Peña, quase 32 anos! Conhecia tudo ali, eu era muito conhecido... Eu fiquei muito triste depois quando fechou, porque eu também estava com labirintite, tava doente, né? E desanimava, né? Aquilo da labirintite, a tonteira, né? Eu ficava impossibilitado de fazer as visitas lá, né? (...) Eu era muito querido ali na Praça Saens Peña, eu era muito querido... (...) E eu me aposentei... Deixou muita saudade! Eu tinha amizade, porque eu comia em pensão, eu ia a casamento, eu ia a festas das pessoas que freqüentavam a pensão... A Praça Saens Peña tinha muitos cinemas na Praça. Olinda, Metro, Carioca, América e mais alguns. Na Conde de Bonfim... Então, quando todos coincidiam de acabar quatro horas, a matinê, era assim de gente na Praça, parecia até o Maracanã! Era uma coisa muito bonita... (...) Tomei muito café no Palheta. Mas na época do Seu Joaquim, que era o dono, dono do prédio e tudo, ele tinha um casal de filhos... A gente saía do Olinda meia noite e ia tomar cerveja e comer batata frita lá. Lá no Palheta! Lá era Seu Joaquim na época.

Sua atividade como projecionista às vezes se alternava com condição de espectador:

“Tom e Jerry”... Eu passava muitos deles, desse aí lá... “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Fantasia”... O que mais?... “A Gata Borralheira”, aqueles desenhos do Walt Disney, né? (...) Quando era uma grande produção, sempre dava umas filas grandes, né? (...) O Olinda quando inaugurou, o assento era de madeira, depois pra poder passar lançamento, eles botaram poltrona, né? (...) Eu passei “Branca de Neve” no Olinda umas três ou quatro vezes, porque dava muito dinheiro... Todo ano nas crianças, né?

Quando me interessava, quando eu largava o serviço, eu sentava. Ia jantar, depois ia ver, quando era um filme bom assim que eu queria ver, eu sentava. Jantava na pensão. Sempre gostei muito de cinema. Antigamente tinha muito filme musical, hoje já não fazem mais, né? Hoje o cinema tá em decadência, né?

Ao mostrar fotografias<sup>53</sup> antigas de sua época como projecionista, Wilson acaba nos remetendo a um tema notável e, no que consta, pouco comentado: as condições de trabalho dos funcionários dos cinemas da época dos *movie palaces*, tal como as relacionadas à salubridade. Que os salários não eram tão altos, a própria situação atual de Wilson já indica. Hoje ele vive com sua aposentadoria do INSS na casa do irmão mais novo, no subúrbio do Rio. É uma pessoa pobre e não conseguiu manter-se financeiramente independente depois que parou de trabalhar.

Mas a esfera da salubridade de seu ofício – no caso, da insalubridade – é o que nos chama mais atenção. No caso específico do Olinda, percebemos através das fotografias mostradas por Wilson que as condições de trabalho não eram tão benéficas para os empregados que exibiam os filmes. Nas imagens, vemos que a cabine de projeção onde os funcionários operavam o maquinário em pé e manejavam as películas era um ambiente calorento, sem ventilação, a ponto dos projecionistas terem que trabalhar em camisa.

A fotografia nos dá a impressão de que o local se tratava de uma fornalha. Olhando rapidamente a foto, ficamos na dúvida se na verdade não estaríamos vendo uma siderúrgica antiga com seu operário suado e estafado na lida. Guardadas as proporções temporais e *evolutivas* do mercado e do maquinário cinematográficos, a cabine do Olinda em nada se assemelha a salas de projeção atuais, como uma que sempre tenho oportunidade de ver de perto, já que sua porta fica aberta até o início dos filmes, no Cinema Estação, em Botafogo. Observamos, assim, que mesmo sujeito à insalubridade, as recordações de Wilson referentes ao Olinda guardam dimensões de sonho e fantasia, alegria e entretenimento, emoção e afeto que ecoam nos depoimentos deste informante, até mesmo quando ele fala sobre suas experiências no dia-a-dia de trabalho em nada confortáveis.

---

<sup>53</sup> Ver Anexo I.

### 3.2.d) Tudo pelo cinema

As pessoas também se relacionavam intrinsecamente aos cinemas por motivos que passavam longe da necessidade de trabalho. As entrevistas revelam que o cinema era um aspecto de grande importância na programação pessoal de moradores e visitantes da Tijuca. Teria sido um fator que, para ser fruído, merecia até mesmo sacrifícios, mas sacrifícios de ordens diferentes dos de Wilson. No “tudo ou nada” pela espectação cinematográfica, colaboradores contam que para poder ir ao cinema na frequência desejada economizavam, por exemplo, o dinheiro da passagem dos transportes.

Porque na época você podia ir ao cinema diversas vezes. O preço do bonde que eu pegaria da Aldeia Campista para saltar na Saens Peña pra vir pra casa era quase que o mesmo preço do cinema. Era bem mais barato... Vinha a pé (Janete, 70 anos, moradora da Tijuca).

Também economizavam de outras maneiras:

Era uma coisa, olha, eu me lembro que eu vendia jornal velho pra arrumar dinheiro... Vendia jornal velho! A quitanda que tinha perto de casa, o cara naquele tempo embrulhava tudo com jornal! Embrulhava carne com jornal, você imagina! Então a gente vendia! A gente vendia jornal pra arrumar dinheiro, né? Economizava o dinheiro durante a semana pra poder ir ao cinema, porque era obrigatório! Era obrigatório, era um hábito! E um detalhe: a quantidade de filmes bons... Hoje, quando aparece um filme bom... Num é? Pô, é “ num sei o quê!”, “ganhou o Oscar, o Globo de Ouro!”, “não sei o quê!”, mas naquele tempo não: eram aos montes os filmes bons (Danilo, 63 anos, morador da Tijuca).

Danilo explica que costumava faltar aulas no colégio para ir às sessões no meio da semana.

Digamos assim: aí as minhas amizades... Elas não eram cultuadas exclusivamente na Tijuca, pelo contrário, viu? Tinha muito menos amizades na Tijuca e tinha muito mais no Méier, no Andaraí, onde eu morava... Eu não morava aqui pequeno. A gente veio depois, aquela coisa toda. Então eu circulava muito. Mas o ponto focal era aqui, a Tijuca, até porque eu passava a maior parte do tempo aqui por causa do colégio. Do Lafaiete. Então, é... Digamos assim: você gostaria de saber o que o cinema representava? Às vezes ia pro colégio e não ia pro colégio! Né? Você dizia muito isso... Então, digamos assim: nós marcávamos, por exemplo, muito o fim de semana, quando não matávamos aula... É, isso aí é... pô (...) desde aquela época do - rock, do (...) do Elvis Presley lá, aquilo era uma festa, né! Era uma festa mesmo. E, também, para a gente evitar as filas de fins de semana, matava aula e ia.

Havia também quem investisse na falsificação de carteiras de identidade ou cadernetas escolares, aumentando a idade no documento, para conseguir assistir filmes com censura etária. Essas formas de drible parecem ter sido bem criativas.

Vi “007” na Tijuca, cinema lotado! Vi “A Dança dos Vampiros” no Metro Tijuca, falsificando carteira, maquiada... Onze anos de idade! No Metro Tijuca com meu tio... Era pra 18 anos! Eu botei uma roupa séria, minha tia me maquiou e eu, ela e meu tio, meu tio fingindo que era meu namorado, então eu falsifiquei a carteira da escola... E o cinema estava cheio! E eu na fila pensava: “esse porteiro vai me barrar e tem um monte de gente na fila”! Ai, que vergonha! E o meu tio: “Rosane, faz cara de séria e não abre a boca!”. Eu, no Tubarão, em 76 por aí, foi mesma coisa. No Tubarão, todos os meus amigos falsificaram carteirinha. A gente era isso... Tubarão era 14 anos e eu tinha 11. Eu falsifiquei e consegui entrar! Teve gente que falsificou e não entrou (Rosane, 43 anos, ex-moradora da Tijuca).

Os cinemas me deixaram muita saudade, porque eu ia naqueles cinemas todos, fazia até carteirinha falsa para entrar, porque cinema era proibido para algumas idades dependendo da história do filme (Alcides, 52 anos, ex-morador da Tijuca).

As escolas públicas antigamente pra manter até por motivo de economia as carteiras escolares eram vendidas em papelaria, a gente levava esta carteira para os colégios para receber o carimbo, correto? Só que todos nós comprávamos estas carteiras na papelaria e tinha umas moedas grandes, eu não me lembro o valor, sujava ela na tinta, entendeu? E jogava em cima de um retrato. Na tinta! Era como se fosse um carimbo falhado, entendeu? Isso, jovem... As cadernetas vinham dentro de um plasticozinho... Então nós mesmos fazíamos todas as anotações, porque não era nada com máquina de escrever, não era informática nem nada, era tudo escrito à mão... Pai, nome, idade... A gente fazia mais ou menos o cálculo de 18 anos, botava o ano de nascimento mais ou menos... Sempre maior de 18! Naquela época não tinha essa fiscalização toda de juizado de menores, não tinha mesmo! Eu sempre entrei desde os meus 15 anos, não tinha problema nenhum (Márcio, morador da Tijuca).

### **3.3) Produção de subjetividade e desejo**

Na fase áurea das salas de cinema *movie palace* da Tijuca, grandes marcas como a *Metro-Goldwyn-Mayer* pareciam criar nos espaços ocupados uma verdadeira produção de sentimentos e sensações em as quem consumia. Apostando em identidades e num posicionamento essencial da marca, essas empresas garantiam de certa maneira uma relação de confiança e preferência com seus usuários. Entendemos que elas

construíam uma personalidade, onde a exclusividade do nome e do produto falava diretamente com os consumidores, operando conforme analisa Naomi Klein:

(...) las grandes empresas podían llegar a adquirir em si mismas su próprio significado (...) las compañías em su totalidad pueden tener uma identidad de marca o uma ‘conciencia empresarial’ (KLEIN, 2001: 35)<sup>54</sup>.

De acordo com o material pesquisado, entre as empresas exibidoras presentes na Praça Saens Peña, a Metro foi a que mais investiu no aspecto da marca. Foi introduzida no mercado brasileiro com ideologia e padrões próprios, apostando no conforto máximo dos expectadores. Oferecia arquitetura condizente com os filmes que exibia, os quais comumente eram recebidos como puras imagens de sonhos e de um *american way of life* eterno.

Todo esse arranjo causou grande impacto no público, até então acostumado com salas não tão confortáveis, como o Olinda, ou com os poeiras e os herdeiros dos antigos cine-teatros<sup>55</sup>. O Metro foi responsável, inclusive, pela adaptação de outros cinemas ao modelo de excelência MGM. O Carioca, inaugurado um pouco antes que o Metro, e o América parecem ter seguido esse padrão.

Mais tarde, já na década de 1970, e em menor escala, o Cinema 3, da rede Cinema I, manteve de forma parecida uma espécie de identidade para sua marca. Especializado em “filmes *cult*” ou “cinema de arte”, como alguns preferem dizer, as obras exibidas nesse cinema combinavam com o público que lá buscava filmes fora do circuito *blockbuster*.

O Cinema 3 tinha os filmes mais cults. Eu vi um do Willian Hurt, em que ele fazia umas experiências. Era um cientista... O cara ficava dentro de umas cápsulas. (...) O Cinema 3 era um cinema do coração porque passava os filmes que eu gostava, os cults (Rosane, 43 anos, ex-moradora da Tijuca).

O padrão do Cinema 3, pelo o que se percebe, era facilmente reconhecido por seus usuários. Além dos filmes *cult* e dos braços das cadeiras que podiam ser levantados, para deixar os espectadores mais próximos – conforme já apontou o informante Alcides –, o público, na maioria das vezes, encontrava nessa sala de exibição

---

<sup>54</sup> “(...) as grandes empresas podiam chegar a adquirir, por si mesmas, seu próprio significado (...) As companhias em sua totalidade podem ter uma identidade de marca ou uma ‘consciência empresarial’”. Tradução própria.

<sup>55</sup> Sobre a introdução dos *movie palaces* na Tijuca ver 1º Capítulo.

produções européias e até mesmo filmes do cinema mudo dos primeiros tempos da indústria cinematográfica. Marcas inconfundíveis.

Agindo sobre a percepção do espectador e criando estímulos sensoriais, a arquitetura provoca uma exacerbação da sensibilidade fazendo com que a experiência do cinema (...) seja a um só tempo coletiva e particularizada. As salas de exibição, longe de serem superfícies neutras se dão como um espaço carregado de subjetividade. É esta subjetividade que a instituição cinema trabalhou, no sentido de garantir a sua manutenção e, conseqüentemente, a de todos os valores inscritos nesse cinema dominante (VIEIRA e PEREIRA, 1982: 30).

Essa subjetividade, radicada nos espaços, pode ser vista como um vetor notável que incidiu sobre os espectadores, fazendo parte também do processo de produção de subjetividade e das relações com as variadas formas humanas e não-humanas em circulação nesse ambiente. Aqui entendemos o conceito de subjetividade igualmente como concebe Félix Guattari, que propõe que ela significa:

(...) o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992: 19).

Conforme já mencionamos, a reunião de aspectos da estrutura citadina, da concomitância da tradição preservada e da abertura a novos costumes no bairro, alteridades, equipamentos coletivos comerciais e cinemas formaram, de fato, o ambiente urbano da Praça Saens Peña e arredores, operando também numa constituição dos sujeitos sempre em elaboração.

Para Guattari (1992), a subjetividade é formada por elementos não-humanos, que funcionam ao lado das “relações interpessoais”, dos “complexos intra-familiares” e da “psicogênese”.

Essa parte não-humana pré-pessoal da subjetividade é essencial, já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênese. Deleuze e Foucault foram condenados pelo fato de enfatizarem uma parte não-humana da subjetividade, como se assumissem posições anti-humanistas! A questão não é essa, mas a da apreensão da existência de máquinas de subjetivação que não trabalham apenas no seio de “faculdades da alma”, de relações interpessoais ou nos complexos intra-familiares. A subjetividade não é fabricada apenas através das fases psicogênicas da psicanálise ou dos “matemas do Inconsciente”, mas também nas grandes máquinas sociais,

mass-mediáticas, lingüísticas, que não podem ser qualificadas de humanas (GUATTARI, 1992: 20).

Logo, acreditamos que os cinemas funcionaram no espaço urbano da região da Cinelândia Tijuana, e na vida de moradores e transeuntes, na figura de verdadeiras “máquinas de subjetivação”, altamente inseridas na produção dos sujeitos, de suas vocações, gostos, afetos e sociabilidades. Os espaços da exibição podem ser observados como espaços construídos que iam muito além das estruturas visíveis e funcionais.

Eu fui criada com cinema na minha vida. E já vinha da minha família antes. (...) Nunca tinha pensado nisso, que a relação com o bairro onde eu morei era pelo cinema (Rosane, ex-moradora da Tijuca).

A maioria dos filmes eram americanos, a maioria... Dificilmente tinham outros filmes, os nacionais... Tinha muitos com a Betty Faria. Quando ela começou, eu era jovem e nós íamos pro cinema, eu tinha de 14 pra 15... A Betty Faria pra gente era tudo! O lazer dos tijuicanos no final de semana eram os cinemas. A gente ficava no cinema praticamente o dia todo, era um *playground* pra gente. Quer dizer... Porque os cinemas eram tão grandes, olha só que legal! O cinema você tinha aquela área do cinema e tinha a área vip ali fora com pipoca, vendendo amendoim, bala, com sofás enormes, né? (Márcio, morador da Tijuca).

Ainda no trilho das considerações de Guattari, aproximamos as salas de cinema da Praça e arredores do que para o autor são as “máquinas de sentido e sensação”, portadoras de universos incorporais, que trabalham em dois sentidos: por um esmagamento uniformizador e por uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva (GUATTARI, 1992: 158). Assim, entendemos que as salas condizentes com o formato lucrativo dos *movie palaces* (atrelado a *major*s do mercado cinematográfico), as salas das décadas de 1970 e 1980 (com mentalidades comerciais não tão focadas no luxo) e os poeirinhas da região puderam se engajar, em vários momentos, nesses dois sentidos.

O grande historiador e sociólogo Lewis Mumford (...) qualificou as cidades de megamáquinas. De fato, mas com a condição de ampliar o conceito de máquina para além de seus aspectos técnicos e de levar em conta suas dimensões econômicas, ecológicas, abstratas e até as “máquinas desejantes” que povoam nossas pulsões inconscientes. São as peças das engrenagens urbanísticas e arquiteturais, até seus menores subconjuntos, que devem ser tratadas como componentes maquínicos. Porém, se é verdade que esses componentes maquínicos são antes de tudo produtores de subjetividade, é porque eles são mais do que uma estrutura ou mesmo um sistema em sua



acepção comum. Convém especificá-los enquanto sistemas autopoieticos (...). Não seria demais enfatizar que a consistência de um edifício não é unicamente de ordem material, ela envolve dimensões maquínicas e universos incorporais que lhe conferem sua autoconsciência subjetiva. Pode parecer paradoxal deslocar assim a subjetividade para conjuntos materiais, por isso falaremos aqui de subjetividade parcial; a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam, cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação (GUATTARI, 1992: 160-161).

Desta maneira, é válido acreditarmos numa dimensão do desejo presente na relação entre indivíduos (transeuntes e espectadores cinematográficos), cidade e cinema. Por esse viés, o desejo, no caso, o “desejo coletivo”, trabalharia na construção de hábitos, posturas e valores no campo da Cinelândia da Tijuca. Abordando-o como “modo de produção de algo”, assim como defende Guattari e Rolnik (2005: 261), o desejo implicado nessas relações estaria expandido para além dos indivíduos, operando mais em prol de “uma economia coletiva, de agenciamentos coletivos de desejo e de subjetividade que, em algumas circunstâncias, alguns contextos sociais, podem se inividualizar” (GUATTARI e ROLNIK, 2005: 281).

Envolvendo fluxos de diversas ordens, materiais e humanos, o desejo tem, segundo os autores, infinitas possibilidades de montagem e, para nós, diversas formas de perpetuar-se na memória e, inclusive, de engendrará-la. Ao lado de Deleuze, Guattari compreenderá o desejo como um “agenciamento”. Para eles, “o desejo está completamente unido às engrenagens e às peças da máquina” (DELEUZE e GUATTARI, 2003: 99). Há de acordo com eles, estados de desejo.

Por essa razão, somos levados a crer que a esfera desejante relacionada à especiação cinematográfica na área da Saens Peña participava de um processo em que se produziam tanto a criação de outros modos operantes (novas formas de sociabilidade, recriações, novas perspectivas e visões de mundo), quanto os processos de lucro exacerbado, preconceitos, diminuição da potência criadora, tradicionalismos e fechamentos identitários.

Entrar e sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la ou aproximar-se dela, também faz parte da máquina; são os estados do desejo, independente de qualquer interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina. No interior ou no exterior, o animal faz parte da máquina-toca. O problema: não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então, uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência, etc. Talvez seja necessário ter em conta vários factores: a unidade puramente aparente da máquina, a maneira

com que os homens são eles próprios peças da máquina, a posição do desejo (homem ou animal) em relação a ela (DELEUZE e GUATTARI, 2003: 26).

Tais engrenagens da máquina, se usarmos a concepção de Deleuze e Guattari, puderam, como acreditamos, se manifestar em toda a existência da Segunda Cinelândia Carioca e igualmente continuaram ativas durante e após a derrocada das salas exibidoras da área, processando também a “morte” deste vetor notável da região: os extintos cinemas de rua.

#### **4º Capítulo**

### **O fim dos cinemas de rua e as atuais formas de espetação cinematográfica na Tijuca: outras apropriações do espaço urbano, outras platéias**

*É a sede econômica do lucro incessante e maior, dirão os especialistas de mercado. Se uma forma de ganho passa a render menos, cria-se outra. O cinema já era. Desloca-se o jogo de imagens para dentro de casa, e providencia-se um supermercado, um shopping-center, um negócio que dê mais (Carlos Drummond de Andrade, Os cinemas estão acabando).*

#### **4.1) A Praça Saens Peña sem cinemas**

##### **4.1.a) Aspectos recentes da Praça e condições gerais da Tijuca**

A interceptação de homens-placa e agentes de empréstimo fácil parecem ser embates certos para quem caminha por ruas movimentadas da cidade do Rio de Janeiro. E o vai-e-vem na Rua Conde de Bonfim, em frente à Praça Saens Peña, não é diferente. Lá, esses contatos podem ter virado, inclusive, uma marca local, tal o seu excesso. Transeuntes e moradores do bairro se deparam constantemente com mãos estendidas que oferecem papéis e ofertas, em regra, recusáveis, o que resulta em muito lixo nas calçadas e alguns aborrecimentos. Quando finalmente conseguimos nos desviar e correr os olhos ao redor da Praça, vemos ao lado das construções antigas prédios altos que ostentam enormes empenas<sup>56</sup>. À noite, essas placas gigantescas acabam ajudando na iluminação das vias, quase da mesma forma como os antigos letreiros dos cinemas iluminavam as calçadas da área em épocas passadas.

Nesse pedaço, ainda existem pontos de ônibus mal conservados e sujos, algumas carrocinhas de lanches, seis saídas do metrô, várias agências bancárias e, às sextas-feiras e aos sábados, muitas barracas de artesanato, que compõem uma feira *hippie*. Além desses aparatos físicos, encontramos um pouco mais além (na Rua Conde de Bonfim, próximo aos prédios onde estiveram os cinemas Art Palácio e Tijuca 1 e 2)

---

<sup>56</sup> Painéis adaptados nas laterais dos edifícios para a publicidade, geralmente bem iluminados durante à noite.

saídas de um estacionamento subterrâneo desativado, o Rabicho da Tijuca, que até pouco tempo estava completamente abandonado, com poças d'água. O local teria se tornado um viveiro de mosquitos da dengue, de acordo com algumas reportagens (O Globo On Line, 18 de outubro de 2008; O Globo On Line, no dia 13 de novembro de 2008).

Os depoimentos obtidos em entrevistas com quem conheceu a Saens Peña em outras épocas, sobretudo na etapa áurea dos cinemas, parecem apontar para um mesmo comentário: o de que o ponto nodal da Tijuca e suas cercanias estão degradados. A partir da pesquisa etnográfica, acreditamos que as transformações nos marcos físicos locais não foram as únicas razões para que as aparências da Praça Saens Peña mudassem tanto entre sua fase como Segunda Cinelândia Carioca e os dias atuais. Fatores socioculturais e econômicos balizam as alterações. O maior acesso de pessoas ao local, por exemplo, devido ao desenvolvimento dos transportes, é uma razão a ser considerada quando falamos sobre essas modificações urbanas. Os perigos da região também não parecem vir apenas de estacionamentos desativados com mosquitos da dengue. A violência urbana que assola toda a cidade é algo gritante na região. Furtos e roubos a carros nesses arredores são acontecimentos corriqueiros e algumas situações bem graves, como balas perdidas (cuja origem geralmente é associada aos morros das redondezas) deixam cada vez mais de serem fatos isolados, passando a ocorrer com maior frequência. Mas há quem note os sinais de violência e abandono da Tijuca e, no entanto, considere as ofertas de equipamentos coletivos e o transporte vasto, fatores compensadores para se continuar freqüentando e vivendo no bairro.

Isso aqui é perto de tudo, acostuma muito mal. Ponto final de metrô, de ônibus, você tem tudo aqui! Mesmo com esses tiroteios da vida, o que que a gente vai fazer, né? A Tijuca não é o bairro mais perigoso não... Todo lugar que você vai é assim (Janete, moradora da Tijuca).

Outro elemento relevante que observamos no território é a evidente miséria social, que em décadas anteriores não costumava aparecer com tanta nitidez nesse ambiente de classe média. Hoje, muitas pessoas dormem nas calçadas do bairro ou se sentam no chão para pedir esmolas. Apesar de quase não haver mendigos banhando-se no lago da Praça, fato que acontecia constantemente nas décadas de 1980 e 1990<sup>57</sup>,

---

<sup>57</sup> Ver tópico 2.1.c no 2º Capítulo.

vários trechos das vias adjacentes são utilizados pela população de rua como moradia – e como local de uma mendicância com ares de ofício. Tal fator vem aumentando substancialmente nesta década. E por ser um importante ponto de integração de circuitos entre subúrbio, Zona Norte, Centro, Zona Oeste e, indiretamente, Zona Sul, os contornos da Praça Saens Peña reúnem diversos pontos de ônibus, que estão sempre abarrotados de coletivos (ônibus, vans e *Kombis* piratas) que disputam a via e o meio fio com carros particulares e táxis. Nossos ouvidos percebem bem o resultado do barulho do trânsito intenso, a qualquer hora do dia, somado a gritos de vendedores e músicas que as lojas populares fazem espalhar pelos auto-falantes. Nas calçadas, há sempre muitas pessoas, num vai-e-vem contínuo e denso.

Quando a noite chega, camelôs se juntam a esses componentes das mediações, por quase toda a extensão de ruas paralelas e perpendiculares à Saens Peña, especialmente as ruas General Roca e Santo Afonso. Mas, na medida em que anoitece, a partir das onze horas da noite geralmente, a rua esvazia. Diferentemente das fases quando os cinemas atuavam no povoamento urbano noturno, já que as últimas sessões terminavam perto da meia noite, agora, todas as lojas fecham relativamente cedo, com exceção de uma portinhola blindada da farmácia Pacheco, que fica aberta 24 horas, e de uma farmácia que usa o prédio da antiga Granado. As lembranças do entrevistado Wilson, de 84 anos, nos fazem pensar nessas diferenças. Na ocasião de nossa conversa, perguntei:

E o cinemas fechavam à meia noite? Era deserto ali na praça?

Wilson respondeu:

Fechava meia noite. Não, não era deserto. Ali naquela época, depois fizeram o cinema Metro, fizeram o cinema Carioca, foram fazendo cinema ali perto, né? Então quando era meia noite, saía aquela turma toda, o cinema todo fechado, as pessoas com alegria, às vezes três ou quatro moças passeando, saía do cinema, ia fazer um lanche naqueles bares, um casal, um casal de namorado... Ninguém se preocupava com assalto, que hoje tem assalto. Você tinha teu carro, você deixava lá, teu carro tava lá (...). Então era assim, não tinha violência, não tinha bandidagem, não tinha ninguém te assaltando... Era uma coisa muito bonita, aqueles bares todos ali.

No cenário atual há algumas poucas barracas que vendem café e lanches para os trabalhadores e transeuntes da madrugada, as quais são armadas na Conde de Bonfim no

cruzamento com a General Roca. Mas, fora isso, mais nada funciona depois de certo horário. Os perigos de assalto tornam-se ainda mais freqüentes, tanto para pedestres, quanto para motoristas de carros particulares que, porventura, ainda estejam circulando. Os portões da Praça a essa altura já estão trancados, a iluminação é fraca e sombria, e o silêncio predomina.

A Tijuca tinha que sofrer uma revitalização geral principalmente no meio da Praça Saens Peña, pra quê? Pra que as pessoas possam sair de dentro de casa, porque hoje ninguém sai mais de dentro de casa... Eu não saio! Ninguém sai depois de oito horas da noite de dentro de casa pra ir pra Praça Saens Peña mais não! Porque não existe nada na Praça Saens Peña (Márcio, morador da Tijuca).

Assim, a Praça Saens Peña e seus arredores se apresentam como um meio urbano semelhante a tantos que existem em grandes metrópoles mundiais. No entanto, não se nota que esse espaço já foi um dos principais pólos de exibição cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro. Apenas através da lembrança conseguimos recompor a presença e pensar a ausência dos cinemas que integraram esse ambiente de diversidade. Não há mais vestígios de cinemas desde o final da década de 1990. E alguns foram demolidos ou encerrados bem antes disso. Outros tiveram seus prédios ocupados e fachadas descaracterizadas por drogarias, lojas de departamento, bancos, Igreja Universal do Reino de Deus e demais igrejas evangélicas. As únicas seis salas de exibição do bairro formam hoje um *multiplex*, localizado no último piso do *shopping* local, a três quadras da Praça Saens Peña.

Com o tempo, as ruas<sup>58</sup> da região da Praça foram ganhando novos usos. Outras maneiras de ocupação surgiram após o fechamento das salas de exibição, implicando diferentes tipos de sociabilidade. De fato, o vai-e-vem e os encontros de pessoas na Saens Peña não se vinculam mais à atividade da especulação cinematográfica que marcou, por pelo menos meio século, a vida de muitos moradores e *habitués* da área.

Eu venho aqui na Praça, vou ao banco, pra ir ao banco, por exemplo. Tô aqui, mas tô pensando, eu vou ali no Banco do Brasil, deixei o carro ali, depois vou ver se a loja está aberta... (Lili, moradora da Tijuca).

---

<sup>58</sup> Conforme apresentamos no 1º Capítulo, as ruas da Tijuca onde existiram cinemas desde os primórdios da exibição no bairro foram: Rua Haddock Lobo, Rua Conde de Bonfim, Rua Santo Afonso, Rua Desembargador Isidro, Rua Uruguai, Rua Major Ávila e Rua Barão de Mesquita.

Perceber que ali existiu uma *cinelândia*, com cinemas importantes e concorridos, vem se tornando uma verdadeira empreitada, principalmente para as pessoas que não conheceram a Saens Peña em suas épocas como *locus* da exibição. As marcas simbólicas e físicas das construções arquitetônicas próprias à fruição de filmes parecem ter sido eliminadas do espaço urbano, embora ainda não estejam totalmente exorcizadas nas memórias dos antigos usuários. Há relatos interessantes, como o do curador da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani Heffner, sobre os possíveis motivos da aparente deterioração da Tijuca e, por conseguinte, da Saens Peña. Notamos que, entre outros fatores, os fechamentos das salas de cinema de rua da Praça estão sempre vinculados à idéia de decadência urbana.

Nos anos 80 isso começou a se transformar por causa do metrô sem dúvida nenhuma, estação final, você tinha acesso de outras populações ao bairro. Mas também porque as linhas do subúrbio viam a Saens Peña como ponto de integração. A Praça virou um grande ponto, com tumulto grande por causa disso... E você passou a ter um subúrbio mais próximo, que perdeu seus cinemas pelo menos até o Méier e essa população começou a ir ao cinema na Praça Saens Peña. Então você mudou um pouco a entrada social. Sobretudo, final de semana, e especificamente na Praça, essa mudança muda o bairro (...). A Praça foi reformulada por causa do metrô mesmo, uma série de coisas, comércio paralelo, camelôs começam a ocupar a cidade por causa da crise... E pro olhar, sobretudo do tijucano, isso foi uma degradação pro bairro, né? Até ficou um marco ali na Praça, perto, o que hoje é o *Shopping Tijuca*, na origem, ia ser um prédio de apartamentos e ele começou a ser construído na década de 70. Eu o conheci como um prédio fantasma, um grande elefante branco e é um negócio imenso porque se elevava muito acima da Praça, era um prédio interminado e dava a sensação, assim, “acabou o dinheiro do bairro”, “acabou o bairro”, “acabou tudo” e aquilo ficou até os anos 90, quando alguém comprou baratinho e transformou aquilo em *shopping*... E com 20 anos aquilo não é muito seguro... Isso indicou a mudança no bairro, alguns cinemas começaram a fechar... Eu morava em Santa Teresa, mas eu ia a cinema lá... Claramente a Tijuca perdeu essa condição de bairro privilegiado da Zona Norte e aí você teve uma decadência acentuada na segunda metade dos anos 80 em diante e fecharam os cinemas em 10 anos: todos! Todos! Houve um momento em que a Praça não tinha cinema, que o bairro não teve nenhum cinema, só depois os 3 originais do *shopping*, que eram muito ruins e só depois, uns 2 ou 3 anos teve mesmo cinema, no *shopping*... Mas ficou um tempo sem cinema no bairro. Houve algumas tentativas esparsas... O Coper Tijuca, num *shopping* galeria daqueles estilos, e foi o pessoal do Estação que abriu (...) O Coper Tijuca durou uns 6 meses... Foi uma tentativa, sei lá, de ocupar um espaço que estava se esvaziando, mas não deu certo (Hernani Heffner, curador da Cinemateca da MAM, antigo usuário dos cinemas da Praça).

Hoje, a Praça constitui um grande centro de serviços e comércios populares, reunindo galerias comerciais, muitos prédios de consultórios, escritórios e poucos restaurantes, bares ou cafés. Parece haver uma brevidade na ocupação desse espaço urbano, como se ele, seus aparatos físicos e equipamentos servissem aos pedestres exclusivamente como locais de passagem, sem proporcionar meios para a permanência das pessoas. No entanto, na parte interior da Saens Peña, é possível observar a resistência de um tipo de lazer realizado em local público, mesmo que cercado pelo gradeado. Nesse espaço, indivíduos ainda param e sentam-se nos bancos em torno do chafariz. Crianças brincam no modesto parquinho. Além disso, as mesinhas de pedra cobertas por um grande bangalô, voltadas para jogos, reúnem muitos idosos que a qualquer hora do dia estão agrupados apostando suas cartas. De fato, principalmente de manhã e à tarde, a área interna da Praça Saens Peña parece ser um território de idosos, faixa etária que excede o número de crianças e adultos presentes no local nesses horários. Tal fator pode ter relação com dados que indicam que a Tijuca é um bairro com um alto índice de indivíduos com mais de 65 anos. Depois de Copacabana, ela é o segundo bairro do Rio de Janeiro com maior população idosa da cidade<sup>59</sup>. O que pode explicar também a manutenção de tradicionalismos e uma impressão de nostalgia quando conversamos a respeito dos tempos áureos da região relacionados aos extintos cinemas de rua.

Apesar da visível degradação urbana de toda a Tijuca e de seu ponto nodal, a Praça Saens Peña, o bairro ainda concentra os domicílios de boa parte da classe média carioca<sup>60</sup>. Tais moradores não se desfizeram de suas casas para habitar outros bairros<sup>61</sup>,

---

<sup>59</sup> Segundo dados do IBGE, Censo 2000.

<sup>60</sup> Não podemos deixar de comentar a existência de uma parcela considerável da população tijuca que mora em favelas construídas nos morros ao redor, como o Salgueiro (diversas vezes já citado), Turano, Formiga, Chácara do Céu, Borel, Caixa d'Água etc. Atualmente há em toda a Região Administrativa da Tijuca (que engloba o próprio bairro da Tijuca mais o Alto da Boa Vista e a Praça da Bandeira) cerca de 30 mil habitantes residentes em favelas, 14,5% da população total dessa Região Administrativa que, segundo o Censo de 2000 do IBGE, é de 180.992 pessoas (fonte: Armazém de Dados do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos da Prefeitura do Rio). Algumas dessas comunidades se formaram ainda na década de 1920 (como, por exemplo, o Morro do Borel), e, em geral, cresceram com mais força a partir da década de 1970 (CUNHA, 2006). De lá pra cá, as condições de vida desses moradores se tornaram ainda mais prejudicadas também por causa, entre outros fatores, da escalada do tráfico de drogas e das péssimas relações entre traficantes e policiais (e entre as diversas facções de traficantes). Dados etnográficos, matérias de jornais e minha própria experiência como moradora do local, mostram que essas relações delicadas e perigosas interferem excessivamente no dia-a-dia do bairro da Tijuca como um todo – tanto nos asfaltos, quanto nos morros tijucanos.

<sup>61</sup> Conforme apontamos no 2º Capítulo, apesar da constante emigração para bairros da Zona Sul e principalmente para a Barra da Tijuca, na Zona Oeste, muitos tijucanos não saem da Tijuca e até mantêm apartamentos de veraneio na Barra.



mesmo contrariando o que parece ser uma tendência natural de emigração para a Barra da Tijuca, Recreio e Zona Sul. Essas pessoas que resistem a mudanças de endereço geralmente têm boas condições de vida, como acesso à educação, baixos índices de mortalidade infantil, alta expectativa de vida etc. Estatísticas utilizadas pela Prefeitura do Rio dizem que o Índice de Desenvolvimento Social (IDS)<sup>62</sup> da Tijuca é de 0,729, o que a coloca na 18ª posição dentre os 158 bairros cariocas avaliados através do indicador<sup>63</sup> (CAVALLIERI e LOPES, 2008).

A partir dessa contextualização geral, este capítulo pretende estudar em quais aspectos mudaram o bairro e os hábitos de seus espectadores cinematográficos, sobretudo quando o cinema, promotor notável de sociabilidade, deixou de ser acessado na rua e passou para um centro fechado de consumo e lazer. Como esse processo se desenrolou no caso específico da Praça Saens Peña e arredores?

#### **4.1.b) Decadências, desgastes e sobrevidas do mercado de exibição**

Antes dos sinais de descuido, falta de manutenção e do fechamento generalizado das salas de exibição da Segunda Cinelândia Carioca, alguns cinemas da Tijuca ainda se destacavam por suas qualidades. A boa infra-estrutura e as condições de higiene para os usuários fizeram com que os cinemas do bairro ganhassem pontos à frente de muitas salas de rua da cidade. O jornal O Globo, de 5 de agosto de 1972, constata esse fato:

Examinando os casos de mais de 60 cinemas, a Comissão [Comissão formada por médicos, bombeiros e engenheiros, que na década de 1970 examinou e interditou, a pedido do Departamento de Fiscalização da Secretaria de Justiça, os cinemas de todo o Estado do Rio] constatou que a Tijuca é um dos bairros que apresenta maior número de cinemas em bom estado. Todos os da Avenida [*sic*] Conde de Bonfim, foram classificados em “bom estado” ou “regular” após vistoria de equipamento, poltrona, instalações elétricas e outros setores (...).

---

<sup>62</sup> Segundo dados do IBGE, Censo 2000.

<sup>63</sup> O bairro da Lagoa, por exemplo, possui um IDS de 0,854, ocupando o primeiro lugar na lista dos bairros cariocas mais desenvolvidos socialmente. O bairro de Grumari fica por último com 0,277. O IDS leva em conta fatores como rede de esgoto, coleta de lixo, rendimento mensal e anos de estudo dos moradores. Fonte: Armazém de Dados da Prefeitura do Rio de Janeiro. Acesso: [www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/arquivos/2394\\_%C3%ADndice%20de%20desenvolvimento%20social\\_ids.PDF](http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/arquivos/2394_%C3%ADndice%20de%20desenvolvimento%20social_ids.PDF) (consultado pela última vez em dezembro de 2008).

Mas, anos depois, os cinemas de rua da Tijuca, que antes ofereciam conforto e sofisticação<sup>64</sup>, passaram a amargar um longo período de decadência, com recorrentes diminuições no número de assentos, problemas nas instalações e reduções do tamanho das salas.

Os espectadores que acorrem ao cinema Tijuca Palace 1 atraídos pela promessa das belas imagens do filme *O Feitiço de Águila* começam a ficar frustrados quando são obrigados a se amontoar numa sauna disfarçada de sala de espera, consumindo em suor algumas gramas a mais durante o dia e intoxicando-se com a poluição de mil cigarros digna de qualquer Cubatão. (...) Encerrado o suplício passa-se a uma sala de projeção mal refrigerada (...) Aí finalmente começa o filme mas, nas primeiras cenas, não há foco nenhum. Vaias, assobios, palavrões e nada. Alguns espectadores vão à caça do gerente, que aparece com um funcionário que sobe à cabine abandonada e nada consegue. Os protestos continuam até que um funcionário grita: “A lente está suja, por isso o filme não fica em foco e quem quiser assista assim”. (...) (Jornal do Brasil, 23 de agosto de 1985).

Em meio à sessão das 19h30 de *O casamento dos Trapalhões*, na quarta-feira, parte do teto do cinema Art Tijuca, na Rua Conde de Bonfim (Tijuca, na Zona Norte do Rio), desabou, deixando cheias de destroços quatro cadeiras vazias da fila da direita. (...) (Jornal do Brasil, 13 de janeiro de 1989).

A extinção<sup>65</sup> das salas de exibição da Tijuca ocorreu num processo lento que começou mais acentuadamente na década de 1970. O curioso é que ao mesmo tempo em que algumas salas da área pereciam, outras eram abertas, como, por exemplo, o Cinema 3 e o Coper Tijuca. Assim, nesse processo de derrocada, os cinemas não pararam de funcionar todos ao mesmo tempo. Houve intervalos, até mesmo de décadas, entre uma falência e outra. O arrasamento geral veio em maio de 1999, quando o Art Tijuca, a última sala do bairro, encerrou suas atividades.

Com base em matérias jornalísticas e informações quantitativas (ALMEIDA e BUTCHER, 2003; RAMOS e MIRANDA, 2000; GONZAGA, 1996; entre outros), acreditamos que o movimento da exibição cinematográfica da Tijuca rumo ao aniquilamento das salas de rua correspondeu, em parte, às condições da exibição brasileira, a partir da década de 1970, quando as quantidades de cinemas e público diminuíram em todo o país. Também cremos que o gatilho da crise na exibição nacional

---

<sup>64</sup> No tópico seguinte, 4.1.c, falaremos sobre o fechamento dos cinemas poeirinhas que parece estar mais relacionado às mudanças nos gostos da platéia cinematográfica do que às crises do mercado de exibição.

<sup>65</sup> Sobre os fechamentos das salas de cinema ver o 1º Capítulo e o Anexo III com a relação geral das salas da Cinelândia Tijuca.

possa ter sido acionado especialmente pela franca queda no número das platéias cinematográficas. Enquanto em 1971 as 2.154 salas de cinema do país receberam um público total de 203.020.339 pessoas, em 1979, apesar de terem sido abertas mais 783 salas no Brasil, o público alcançaria apenas a marca de 191.908.000 espectadores<sup>66</sup> (ALMEIDA e BUTCHER, 2003). A partir daí, os dígitos relacionados à freqüentação diminuíram cada vez mais.

Os dados mostram igualmente que nos anos 1970 os fechamentos de cinemas em todo o território brasileiro não foram tão abruptos quanto o que viria ocorrer em décadas posteriores. O mercado tentou reagir, insistindo em investimentos para inauguração e reforma de algumas salas exibidoras. E durante esse período, as aberturas e falências dos cinemas parecem ter se alternado equilibradamente<sup>67</sup>. Os desdobramentos no circuito carioca de exibição não fugiram desse cenário de resistência combinada com desgaste. As salas de cinema de rua da cidade do Rio de Janeiro não fecharam de uma hora para outra e se notou mais uma mutação nos rumos do setor do que uma derrocada generalizada (GONZAGA, 1996: 243).

No entanto, depois dos anos 1970, os fechamentos foram acontecendo rotineiramente, fazendo com que o mercado exibidor de todo o Brasil entrasse numa situação de perdas constantes (agora perdas tanto de público, quanto de salas), as quais assombraram toda a década de 1980 e, da mesma forma, toda a década de 1990.

Nos anos 70 também se inicia o fenômeno do fechamento de tradicionais salas de exibição, isto em função da queda de público, do baixo preço dos ingressos e da especulação imobiliária que ocorreu nos grandes centros urbanos brasileiros. (...) A queda do número de salas de cinema também foi acompanhada pela queda do público freqüentador das salas, pois em três anos (1979-1981), o público total diminuiu 34% de 192 milhões para 139 milhões, em números redondos. Na década de 80, os números referentes ao cinema de um modo geral entraram em queda livre. (...) Com as quedas dos números de salas e de ingressos vendidos, os exibidores partiram para uma

---

<sup>66</sup> É interessante notar o curioso comportamento de freqüência das platéias nos anos 1970. A queda de público no salto temporal de 1971 a 1979 parece ter sido levemente inconstante e até mesmo brusca. Nesse intervalo, o mercado de exibição brasileiro experimentou momentos de fuga das platéias (em 1972, 191.489.250 pessoas foram aos cinemas e em 1973, 193.377.651, contra o total de 203.020.339 aferido em 1971) e também momentos de algumas retomadas, quando parecia que as poltronas voltariam a ser ocupadas em grande quantidade. Em 1974, o público foi de 201.291.002 pessoas. Já nos anos de 1975 e 1976, os cinemas contaram com números sempre crescentes: em 1975, 275.380.446 espectadores; em 1976, 250.530.851 espectadores. Foi então apenas em 1977 e em 1978 que a queda começou a mostrar sua face, aos poucos. Os cinemas de todo país receberam juntos 208.336.002 pessoas em 1977 e 211.657.024 em 1978. Logo, 1979, com 191.908.000, foi o ano quando as platéias resolveram abandonar as grandes telas de vez, para, a partir disso, nunca mais voltarem à faixa de duzentos milhões de pessoas (o que não se conseguiu até hoje).

<sup>67</sup> Ver tabela com o total, ano a ano, das salas de cinema no Brasil na década de 1970, no Anexo II.

política de reajustes graduais nos preços dos ingressos acima dos índices inflacionários. Nesta fase, além de uma série de tributos, os cinemas estavam obrigados a recolher 3,5% da renda bruta a título de pagamento de direitos autorais sobre a trilha sonora de filmes. Esses custos foram repassados diretamente aos consumidores. Presencia-se assim um sucateamento sem precedentes do parque exibidor cinematográfico brasileiro (RAMOS e MIRANDA, 2000: 223).

Segundo os estudiosos do cinema brasileiro, Paulo Sérgio Almeida e Pedro Butcher, a década de 1990 foi a fase em que os exibidores nacionais perderam de uma vez por todas as rédeas do comércio cinematográfico. Os autores escrevem que até início dos anos 1990 os empresários das cadeias de exibição ditavam as diretrizes do mercado cinematográfico como um todo, um estado que mudaria completamente nos anos ulteriores. Os pesquisadores chegam afirmar que os exibidores “estabelecia[m] as regras, escolhendo os filmes que teriam melhor tratamento” e determinavam “os percentuais de pagamento de aluguel de cópias” (ALMEIDA e BUTCHER, 2003: 53). Auxiliado por mais essa transformação nas bases do mercado cinematográfico, o panorama da exibição brasileira ganha outros contornos e diversos desdobramentos.

O montante de ingressos vendidos ano a ano caiu assombrosamente; salas e mais salas fecharam nas grandes e pequenas cidades brasileiras, fazendo com o que o total de cinemas atingisse números ínfimos se compararmos às décadas anteriores e aos coeficientes de outros países. Nesse período dos anos 1990, o Brasil chegou a ter apenas 1.033 salas em 1995 e 1.075 em 1997 (ALMEIDA e BUTCHER, 2003: 54). Ao mesmo tempo, o público das grandes telas se tornava ainda mais escasso: em 1997, por exemplo, apenas 52 milhões de pessoas foram aos cinemas (ALMEIDA e BUTCHER, 2003: 13). O ápice da crise veio na primeira metade dos anos 1990. A partir daí os números descarrilaram consideravelmente.

Vários cinemas fecharam suas portas, principalmente no interior. Cidades pequenas que tinham apenas uma ou duas telas ficaram sem nenhuma, a ponto de apenas 7% dos municípios brasileiros possuírem salas, segundo o IBGE. (...) A lenta reversão desse quadro começou em 1995. Ajudados pelo Plano Real e pelas medidas econômicas que determinaram a passagem da URV para a nova moeda (o real), os exibidores subiram consideravelmente o preço médio do ingresso no Brasil. Foi assim que, mesmo com número reduzido de salas, o setor da exibição conseguiu manter o patamar de arrecadação de seus cinemas em cerca de US\$ 200 milhões por ano. Enquanto nos Estados Unidos o preço do ingresso estava em torno de US\$ 4,20 (...), no Brasil ele nunca tinha ultrapassado a marca de US\$ 2. Mas, em 1995, com a equiparação cambial o Brasil passou a ter um preço médio do

ingresso superior a US\$ 4,50 (...). Foi nessa época que iniciou o processo de elitização que mudou radicalmente o perfil do espectador de cinema no Brasil. Ancorado pela estabilidade econômica e pela nova realidade dos preços, o setor da exibição conseguiu viabilizar o negócio cinematográfico inteiramente e manter o país no panorama internacional do mercado (...). O estado de retração, no entanto, era inquestionável. Em 1996, um ano antes da entrada dos *multiplex* no mercado nacional, o Brasil tinha uma sala de cinema para cada 120 mil habitantes (uma das piores relações do mundo) (ALMEIDA e BUTCHER, 2003: 55-57).

O painel da exibição nacional foi invadido com força por outras janelas de comercialização do audiovisual, tais como a TV a cabo, os vídeos-cassete domiciliares, o DVD etc. A sedimentação dos grandes *multiplex* em *shopping centers* também foi um dado importante nesse jogo de forças entre os agentes cinematográficos. Apesar serem salas de cinema, os *multiplex* reúnem elementos que reelaboram alguns aspectos da espectação cinematográfica, ocasionando, de certa maneira, diferentes hábitos, posturas e condições de acesso dos usuários.

No início da década de 2000 mais salas exibidoras foram abertas no país, mas já em formatos e estruturas bem diferentes dos cinemas tradicionais, moldando-se a esse perfil *multiplex*. Muitos autores (GONZAGA, 1996; CANCLINI, 1999; e SUNKEL, 1999; entre outros) escrevem sobre o fenômeno do surgimento dos *multiplex* em toda a América Latina. Segundo eles, esse modelo de salas seria fruto do desenvolvimento das tecnologias de exibição e teria influenciado substancialmente os gostos e hábitos das platéias. Afirmam também que uma verdadeira reengenharia nas concepções econômicas de consumo e nos usos do tempo livre no espaço urbano das cidades foram fatores essenciais para o aparecimento desta nova estrutura de sala de cinema. Alice Gonzaga (1996), por exemplo, diz que esse conceito de exibição surge no Rio de Janeiro no momento em que a sociedade se motoriza e no instante em que os trajetos dentro dos bairros ficam cada vez mais dependentes dos carros; a cidade começa a adotar, em certas áreas como a Barra da Tijuca, grandes complexos de moradia, lazer, compras e cinemas<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Segundo nossa observação, essa nova orientação de ocupação do espaço se expandiu, dentro da cidade do Rio de Janeiro, para outras regiões que não necessariamente estavam ou estão divididas em blocos ou em quarteirões com distâncias fora do nível dos pedestres. cremos que um modismo calcado em grandes complexos de serviços e casas deixa sua marca em nossos dias, alterando a arquitetura não só das moradias, dos equipamentos de consumo em geral, mas também dos cinemas.

Os grandes deslocamentos sinalizam a necessidade de uma concentração dos pontos de venda e dos serviços. A multiplicação das lojas e da variedade de produtos num mesmo lugar poupa tempo precioso. Daí o gigantismo do *shopping* contemporâneo. A associação do lazer às compras deu-se naturalmente, na medida em que com isso se suaviza o ritmo de vida da sociedade pós-industrial e equilibravam-se as demandas mentais e corporais (GONZAGA, 1996: 259).

No Brasil, o movimento de retomada da quantidade de salas, impulsionado pelo surgimento dos *multiplex*, não conseguiu reaver o número de cinemas totais que um dia o mercado ostentou; a título de comparação, em 1975 existiam 3.276 salas de cinema no Brasil, e, em 2000, 1.480. E nesta conjuntura contemporânea do final dos anos 2000, com os *multiplex*<sup>69</sup> funcionando a todo vapor, o número de cinemas vem crescendo, ajudado também por uma tímida, e instável, volta do público à espetação das grandes telas, malgrado os preços elevados dos ingressos. Indicadores mais recentes da Filme B<sup>70</sup> mostram que em 2006 existiam no país 2.045 salas de cinema, que receberam um público de 90.283.635 pessoas. O Estado do Rio de Janeiro possuía na época dessa aferição 243 salas<sup>71</sup>. E segundo dados relativos a 2007 – divulgados em 2008 pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), gerido pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) –, o Brasil atualmente conta com 2.159 cinemas e com um público um pouco menor do que o contabilizado há dois anos, 87.914.437 espectadores.

---

<sup>69</sup> Segundo dados mais recentes da Filme B, relativos a 2006, o Brasil possui um total de 140 complexos *multiplex*. O Estado do Rio de Janeiro abriga 14 *multiplex* e fica em terceiro no lugar no *ranking* de estados com o maior número de complexos. São Paulo lidera a lista, com 56, e Minas Gerais vem em segundo lugar, com 16. Em relação ao número de salas (telas) dentro desses complexos, o Rio de Janeiro é o segundo estado com o maior número delas. São 102 telas nesse perfil (número bastante expressivo se lembrarmos que hoje o estado possui um total de 243 salas de cinema, entre os formatos *multiplex* e de rua, somadas as que se encontram em *shopping centers* e em galerias e que não passam necessariamente pelo modelo *multiplex*). São Paulo mais uma vez aparece no topo, com 412 salas de exibição dentro de complexos *multiplex*. O total de telas dentro desses equipamentos que reúnem várias salas de cinema é de 996 em todo o país. Fonte: Catálogo Rio Market do Festival do Rio 2007 e Filme B ([www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br)).

<sup>70</sup> A Filme B é uma instituição privada brasileira que afere os números do mercado cinematográfico e divulga as informações através de seu site na Internet: [www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br). Até o final de 2008, a empresa era uma das mais confiáveis fontes produtoras de estatísticas relacionadas à indústria cinematográfica brasileira. Mas, em dezembro desse ano, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) criou uma ferramenta notável para as pesquisas sobre o mercado de cinema. Trata-se do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) que disponibiliza números sobre as salas de cinema do país e demais informações sobre a distribuição de produtos audiovisuais em território nacional. Aqui ressalto a importância dos observatórios para as pesquisas da área da comunicação, entidades que parecem ser de grande validade, já que a alimentação de informações feita periodicamente pode auxiliar a análise de dados.

<sup>71</sup> Fonte: Catálogo Rio Market do Festival do Rio 2007 e Filme B ([www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br)).

#### **4.1.c) Outras mentalidades das platéias, outros desejos**

Observamos que as fases dos cinemas no Rio de Janeiro foram afetadas pelas transformações nos contextos socioeconômicos do Brasil e do mundo, deixando-se atravessar igualmente pelo desenvolvimento das indústrias do cinema nacional e internacional. Escritores como Alice Gonzaga (1996), Margareth Pereira e João Luiz Vieira (1982 e 1986) e Renato Ortiz (2006) defendem que mentalidades, hábitos e desejos do público cinematográfico brasileiro, e carioca, também variaram de tempos em tempos. Combinaram-se (e ainda o fazem) com os cenários de cada era do negócio da exibição, o qual, por sua vez, sempre esteve inserido intrinsecamente nos panoramas do mercado audiovisual em geral.

É interessante ressaltar que o desenvolvimento da indústria cultural brasileira – e de um espírito capitalista consolidado segundo interesses econômicos variáveis em cada época – ajudaram a guiar os consumidores de cinema, oferecendo moldes através dos quais cada geração pôde apropriar-se desse bem cultural e das esferas simbólicas que esses produtos midiáticos são capazes de trazer para os cotidianos. Nesse sentido, a forma com que os espaços de exibição das cidades são experimentados década a década parece corresponder também às diversas (re)orientações dos comportamentos dos indivíduos, as quais se modificam concomitantemente às metamorfoses do capitalismo (com seus mercados, formas de consumo e indústrias constantemente reinventados).

Na década de 1930, por exemplo, as adaptações para receber os filmes sonoros, uma nova conquista do negócio cinematográfico, resultaram em melhorias no ambiente interno dos cinemas e novas maneiras de espectação. Os exibidores fizeram uso de materiais que ajudaram a enobrecer os cinemas, lidando já com os padrões *movie palaces*. Tal enobrecimento trabalhou justamente para o aumento dos preços de ingressos, que embora não tenha afastado o público, criou novas posturas nas platéias. E com o tempo, a união entre modelos de sofisticação e sala de cinema, que a partir de 1940 tornou-se comum, também serviu como marca indelével para a identificação e diferenciação das salas. Parece ter interferido até mesmo na produção dos filmes brasileiros da época, comercializados em espaços geralmente destinados à exibição de grandes produções norte-americanas.

Com o intuito de recuperar os altos investimentos na produção e na publicidade de filmes caros, os próprios cinemas precisavam ser anunciados como locais atraentes, luxuosos e, sobretudo, mágicos. (...) Tal situação, acontecida simultaneamente ao aparecimentos dos novos cinemas da Cinelândia, marcaria para sempre as relações entre o cinema/ sala de exibição/ público e o filme brasileiro. Levado a se acostumar com os ambientes, cenários e personagens de luxo veiculados pelo cinema norte-americano e que pareciam pertencer harmoniosamente dentro do espaço requintado desses novos cinemas, o público demonstrava bem o nível de assimilação desses padrões e modelos importados. O cinema brasileiro não possuía outra alternativa que não a imitação ou a paródia (VIEIRA e PEREIRA, 1982: 27).

Até aproximadamente meados de 1960, o estatuto do esplendor, com todos seus aspectos em conjunto, incutiu no público a impressão de luxo e sofisticação. Conforme sugerem as lembranças de muitos espectadores dos cinemas imponentes da Saens Peña, a sensação mais comum era a de um tipo de mergulho em um mundo prazeroso, “aveludado, de sonhos” (VIEIRA e PEREIRA, 1986: 61).

A partir de 1960 a concepção de sala de cinema começa a ganhar outra nuance. No Rio de Janeiro, aparecem os cinemas de galeria, as salas geminadas e quase mais nenhum *movie palace* é construído<sup>72</sup>. A televisão já havia tomado conta dos hábitos das pessoas. Ao mesmo tempo, produções européias e filmes de autor ganham os letreiros das cadeias de exibição, trazendo mais opções para um mercado amplamente dominado pelos hollywoodianos. Mais estéticas cinematográficas caíram no gosto das platéias, mesmo que em pequena escala. Aparece um circuito independente, com filmes *cults*, e cineclubes, que capilarizaram com novos fôlegos o comércio do cinema e os desejos dos espectadores. De tal modo, é interessante observarmos a idéia que Alice Gonzaga (1996) desenvolve ao falar sobre os cinemas dos circuitos alternativos. Para a autora, esses cinemas buscavam públicos e resultados que se diferenciavam da atuação das grandes cadeias exibidoras responsáveis pela gestão de cinemas *movie palaces* e por salas voltadas a filmes, em regra, norte-americanos<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Nos últimos anos da década de 1950, à beira dos anos 1960, ainda houve tentativas de abertura de salas grandes, com mais de dois mil assentos, tal como o Rio-Palace no bairro de Bonsucesso, conforme escreve Alice Gonzaga (1996: 215). Mas, na Tijuca, assim como na maioria dos bairros da cidade, a tendência geral foi uma diminuição dos cinemas e capacidades de lotação menores. Nasceram os “cinemas de bolso”, onde, às vezes, alguns exibidores exploravam “de forma associada o comércio cinematográfico e o imobiliário” (GONZAGA, 1996: 215), construindo salas embaixo de prédios de apartamentos. Na Tijuca, isso teria ocorrido com o Cinema Esky, na Rua Conde de Bonfim, por exemplo.

<sup>73</sup> Notemos que apesar da dominação de mercado, os filmes norte-americanos encontraram pela frente produções competitivas de outras indústrias cinematográficas e também passaram por perdas nos rendimentos. Conforme escreve Alice Gonzaga (1996: 234), os números da especulação dos filmes



Em certo sentido, os “alternativos”, expressão recente mais nuançada e adequada, buscaram um perfil econômico, social ou cultural distinto do apresentado pelos exibidores tradicionais. Atuando ou não nas franjas do sistema, visando ou não o lucro, e estando consciente ou não de um papel mais político do filme, engendraram uma postura muito pouco ortodoxa em relação à forma de condução dos espaços e aos objetivos a serem atingidos com as projeções cinematográficas. Este conjunto bastante heterogêneo, se não permite a cada ação isolada advogar uma influência maior sobre a evolução do tronco central da exibição carioca, representou uma contribuição importante na criação de segmentos específicos e na constituição de um novo tipo de público, com desdobramentos na atualidade. Parcelas da burguesia iluminista e da classe média alta ilustrada seriam estimuladas ideologicamente e redirecionariam suas demandas de lazer, associando-as também a difusas, e por vezes, confusas noções de arte, cultura e informação qualificada. Desconfiadas de produtos, fórmulas e espaços considerados “oficiais” ou “artificiais”, passaram a consumir igualmente as obras, as visões e os locais ditos “autênticos” ou “alternativos” (GONZAGA, 1996: 221).

Do mesmo modo que a indústria cinematográfica – nas suas três vertentes: produção, distribuição e exibição –, a realidade da cidade do Rio de Janeiro também se alterou. Outras configurações sociais, crescimento demográfico, aumento do custo de vida, tipos de equipamentos coletivos até então inéditos, mais violência urbana, mais carros no trânsito viário etc conduziram o novo momento. As pessoas passaram a conviver com a entrada efetiva de elementos que incidiram nos aspectos gerais das ruas, nas formas de circulação, sociabilidades e ocupação urbana.

Os cinemas da cidade, e da Cinelândia da Tijuca, não escapariam dos novos problemas e das novas disposições citadinas, além dos emblemas e anseios vigentes nascidos à época. Pensamos que a era da derrocada dos cinemas, antes de ter sido um processo passivo, foi um momento que se integrou ativamente aos novos sentidos socioculturais, políticos e econômicos daquela sociedade. O Rio de Janeiro viveu uma perda no seu destaque político e nas receitas financeiras, a qual se acentuou significativamente na década de 1960. O *glamour* de décadas anteriores não condizia mais com a realidade das reformas ideológicas, com as idéias de modernização e desenvolvimentismo trazidos pelos governos de Juscelino Kubitschek e dos primeiros

---

hollywoodianos no Brasil decresceu a partir de 1955, com perdas bem significativas na renda obtida pelas companhias americanas. A autora cita dados da Revista do Geicine, de 1961, onde aparece uma comparação anual que mostra essa situação. Segundo a tabela, em 1955 as companhias cinematográficas dos EUA acumularam com a venda de seus filmes no Brasil cerca de US\$ 12 milhões. A partir daí as perdas foram constantes e em grandes proporções, a ponto de, em 1960, a arrecadação ter sido de aproximadamente US\$ 6 milhões.

militares (GONZAGA, 1996: 204). A cidade também passou a se orientar segundo um outro tipo de mídia, a TV, um meio que parece ter afiançado impressões de modernidade ao alcance de todos, do mundo integrado a cada domicílio e a sensação de conexão entre toda a nação.

Cremos que a televisão, ao se solidificar majestosa, também trouxe consigo o elogio a um tipo de *conforto sedentário*. Ela pode ter ajudado na concepção de uma das máximas mais usuais dos nossos tempos: aquela que parece celebrar as delícias de não precisarmos mais sair de casa para entrar em contato com a arte, com as curiosidades, com o prazer, com o desconhecido e, inclusive, com aquilo que se supõe familiar. Esse poderio da TV parece seguir forte entre nós atualmente, com ainda mais nuances e aparatos técnicos:

Eu não gosto mais de cinema. Eu hoje prefiro ver um filme em casa... A facilidade de um DVD, pegar e vir pra cá. Acaba alguém gravando pra mim, eu vi Tropa de Elite em casa! Quer dizer, o cinema caiu um pouquinho (Márcio, morador da Tijuca).

Foi justamente nas décadas de 1960, 1970 e, sobretudo, nos anos 1980, que os aparelhos de televisão ficaram mais perto de cada indivíduo. Os investimentos na produção de televisores e na área das telecomunicações garantiram saltos imperiosos na distribuição da TV no Brasil. Segundo Renato Ortiz, se em 1960 existiam 760 mil aparelhos em uso nas casas brasileiras, em 1965 já funcionavam dois milhões e 202 mil televisões; em 1970, quatro milhões e 931 mil; em 1975, mais de dez milhões; e em 1980 havia soma de 19 milhões e 602 mil telas domésticas (ORTIZ, 2006: 129). Para o autor:

Esses dados podem ser melhor compreendidos quando compararmos a evolução de números de domicílios com televisão. Em 1970 existiam 4 milhões 259 mil domicílios com aparelhos de televisão, o que significa que 56% da população era atingida pelo veículo; em 1982 este número passa para 15 milhões 855 mil, o que corresponde a 73% do total de domicílios existentes. Por outro lado, como mostram alguns estudos de mercado, o hábito de assistir televisão se consolida definitivamente, e se dissemina por todas as classes sociais (ORTIZ, 2006: 130).

Com efeito, tais transformações foram sentidas em espaços citadinos dedicados anteriormente à exibição cinematográfica, como a Praça Saens Peña. O sucesso da TV, ao lado de outras situações sociais, econômicas e culturais da época, pode ter feito com

que os cinemas da Segunda Cinelândia Carioca desaparecessem ou perdessem relevância, seguindo à sombra de vetores relacionados a um diferente *modus vivendi*. Os dados indicam que, pouco a pouco, a espectação cinematográfica, tanto na Tijuca quanto no resto da cidade, foi se transformando numa atividade de lazer esporádica, quase supérflua. Tal verificação contraria a realidade de tempos passados, quando as pessoas iam ao cinema rotineiramente, muitas vezes a duas, três e até a quatro sessões no mesmo dia. A pesquisa mostra também que a frequência aos cinemas diminuiu principalmente na vida de indivíduos com bolsos mais modestos. É que apesar da simplicidade das salas que surgiram a partir dos anos 1960, os ingressos desses novos cinemas não eram baratos. Nos *movie palaces* ainda sobreviventes, os preços também foram reajustados para cima, apesar de alguns problemas nas estruturas e do desmantelamento de atrações sofisticadas como salões de chá e grandes salas de espera no interior desses espaços.

Percebeu-se, porém, que esta concepção de luxo não casava bem com o intelectualismo nascente, e ela foi abandonada. O despojamento arquitetônico do modernismo atendeu melhor à redução de custos e à mentalidade das novas platéias (GONZAGA, 1996: 215).

Apareceram aspectos mais sintonizados com a forma de exibição concernente às novas mentalidades dos espectadores e às presentes situações citadina, mercadológica, cultural e socioeconômica. Os cinemas tornaram-se mais funcionais, seus ambientes internos passaram a seguir disposições e formatos diferenciados, como recorda o colaborador Hernani Heffner ao falar do Cinema 3, que existiu na Rua Conde de Bonfim:

Ali logo em frente tinha o Cinema 3 que era mais novo, mais moderno, mais *clean*, num *shoppingzinho*, tinha uma rampa. Tinha um certo charme, a programação era super selecionada. Era da cadeia do Cinema 1, eram filmes de arte europeus etc. Eu não ia muito não. A cadeira era mais ampla. Dos cinemas que eu conheci naquela época, ele era o que tinha a cadeira mais alta, o único que a cadeira ficava mais alta que a cabeça. Era ligeiramente inclinado, mas era um cinema relativamente pequeno. É mais ou menos o que é a igreja que tá lá é hoje lá. As cadeiras da igreja, há dez anos atrás quando eu fui lá, eram as mesmas... A igreja não mudou quase nada. Mas era um cinema mais quadrado. Me incomodava um pouco a cadeira alta. Vi coisas lá... O Cinema 3 era muito lançamento.

Os cinemas inaugurados no final da década de 1980, além de dificilmente ultrapassarem a capacidade de lotação de 300 lugares, se voltaram também a preocupações relacionadas às condições de acesso e comodidade para os espectadores motorizados. Amiúde, as pessoas iam às sessões de carro e não mais a pé. Estacionamento e segurança viraram palavras de ordem e exigências indispensáveis para quem ia aos cinemas. E esse novo hábito pode ter sido um fator preponderante no que diz respeito à queda da Cinelândia da Tijuca, um espaço onde os cinemas não ofereciam estacionamento e onde as ruas próximas não tinham tantas vagas para carros.

Ainda no trilha das novas mentalidades e dos novos hábitos, nossos entrevistados apontam que não houve reclamações de grandes proporções quando os primeiros cinemas tradicionais da Tijuca começaram a fechar. De fato, quando esse assunto surge nas entrevistas ou nas matérias jornalísticas da época, o tom parece ser mais de lamento do que de protesto, o que pode confirmar o fato de que as mutações ocorridas no mercado de exibição não foram recebidas como grandes choques pelos espectadores. A entrevistada Tuca, moradora da Tijuca, aponta para uma das possíveis razões de não ter havido movimentos que criticassem em larga escala os fechamentos:

Não tinha essa abertura de hoje, até porque ainda tava tudo muito fechado, por causa da ditadura, tá entendendo? Ainda tinha muita coisa, você não podia berrar muita coisa, porque ainda tinha a ditadura, então tinha a questão de você não poder fazer um movimento... Ainda era sombra de ditadura... (Tuca, moradora da Tijuca, 58 anos).

Mais uma questão curiosa respectiva aos fechamentos das salas de rua da cidade é apontada por Alice Gonzaga (1996) e confirmada pelo material jornalístico sobre os cinemas da Tijuca e depoimentos dos colaboradores. Trata-se dos encerramentos dos cinemas poeiras, que formam repertórios extensos nas rememorações de antigos usuários. Entre várias considerações, o que se nota é que o cerramento das portas dos poeirinhas não causou estardalhaços na imprensa, e isso talvez possa ser um sinal que ratifica a mudança ocorrida nas mentalidades do público, nas décadas de 1970 e 1980 em diante, provavelmente ávidos pelo novo, pelo moderno. “Por mais que a imprensa tenha chamado atenção no início dos anos 70 para a extinção dos *poeiras*, o fato permaneceu secundário frente à repercussão alcançada pela demolição dos *palácios*” (GONZAGA, 1996: 244). Nas entrevistas, a morte dos poeirinhas da Tijuca também recebe pouca ou quase nenhuma observação, ao contrário do fechamento de salas

grandiosas que estão no topo da lista dos fatos mais mencionados como *grandes perdas do bairro*. Quase não se fala sobre o instante em que os espaços de exibição pouco confortáveis deixaram de existir. Na maioria das vezes, eles são lembrados como locais já extintos, carregados de recordações afetuosas, mas não há revoltas no discurso mnemônico, nem lamentos profundos relacionados ao dia em que pararam de funcionar.

O Santo Afonso foi um dos primeiros cinemas que era o poeirinha porque ele era bem mais vagabundinho. Ele era bem poeirinha. Este eu não peguei, mas sei a fama... Os poeirinhas não ficaram muito porque todos eles, os cinemas eram muito grandes: o América, o Carioca, Metro Tijuca, eles eram muito grandes. (Márcio, morador da Tijuca).

Ele era um cinema muito poeira, muito poeira... Ô cinema ruim! Eu lembro o seguinte: você virava da Praça Saens Peña, tinha meio que uma pastelaria na esquina e do lado tinha uma galeria. E ela ainda existe. Nunca mais fui lá! Studio Tijuca! Horrroso! Meu Deus, que cinema horrroso, muito poeira, muito poeira! Tinha barata! Eu vi barata no banheiro! Horrroso! Aí passou “Noviça Rebelde”, o meu amigo quis ver, e eu disse: “acabou, vou ver de novo, claro”! Peguei um trauma deste filme que você nem imagina! Fui lá ver com ele... (Rosane, ex-moradora da Tijuca).

Podemos dizer que os deslocamentos nas formas de exhibir e ver filmes em décadas passadas recriaram a concepção do que era a espetação cinematográfica, e sua ligação com a cidade. As salas de cinema de rua já não possuíam tantas garantias para sua sobrevivência no espaço urbano. Outros quereres e outras maneiras de acesso ao audiovisual gradativamente passaram a concorrer com esses cinemas, componentes citadinos que antes pareciam ser locais profícuos e especiais para formação e manutenção de laços sociais.

Sintetizando, pode-se dizer que se alterou completamente a concepção comercial da exibição. Mudaram os filmes, as salas, o público, a geografia econômico-social da cidade. O deslocamento para a zona oeste e para *shoppings* parece irreversível. A elitização, pelos motivos já expostos e por ingressos cada vez mais caros (alguém teria que pagar pela hiperinflação dos custos de produção hollywoodianos...), aparentemente também se firmou (GONZAGA, 1996: 251).

Assim, seguindo a idéia de Félix Guattari (1980) sobre a instituição cinema enquanto “local de investimentos de cargas libidinais fantásticas” e “gigantesca máquina de modelar a libido social” (GUATTARI, 1980: 107), pensamos que, em cada época, a exibição, os filmes e toda a indústria cinematográfica souberam lidar com os

desejos dos espectadores, incutindo no público novas formas para o manejo dos símbolos referentes à espetação.

Além disso, acreditamos que a exibição cinematográfica em salas de cinema de rua encontrava-se aberta a vários tipos de conexões entre elementos diversos. Em regra, parece ter havido constantes reordenações dos destinos das platéias dentro e fora das salas e das posturas do público durante as sessões. Seria como se as combinações dos desejos dos espectadores e da comunidade em geral (já atravessados por desenlaces sociais, políticos e econômicos) também intervissem e transformassem os cenários, as mentalidades e a própria presença física das pessoas nos espaços da exibição. A questão é sob quais micropolíticas do desejo essa libido social (ou a mentalidade das platéias, conforme chamamos até aqui) foi trabalhada e soube trabalhar em cada fase da exibição, operando seus códigos e expectativas e ajudando a manter perfis tradicionais ou inaugurando aparências, atitudes e posicionamentos.

#### **4.1.d) Fechamentos que marcaram a Tijuca e os tijucanos**

Entre os variados depoimentos e dados que descrevem a derrocada da Cinelândia da Tijuca, um dos fechamentos mais lembrados pelos entrevistados é o do grandioso Olinda. Aberto na década de 1940, ele fora desativado e demolido no dia 27 de agosto de 1972 para dar lugar ao *Shopping* 45. Este novo ocupante do terreno de 2.700 metros foi construído para ser um moderno centro comercial, com três pavimentos de lojas e um alto edifício de salas empresariais e consultórios médicos. Por muitos anos, até a criação do *Shopping* Tijuca no final década de 1990, o *Shopping* 45 foi, senão o principal, o maior centro de serviços e lojas da Tijuca. Mas para compor o prédio, que hoje constitui uma das marcas físicas mais evidentes da área, foi preciso arrasar um cinema que cativou públicos e ajudou a cultivar hábitos cinematográficos na população do bairro. A demolição do Olinda causou reações variadas nos moradores da Tijuca, usuários e funcionários.

Eles achavam que tinha que mudar realmente... Era a tal da evolução, tinha que ter evolução. Mas o *Shopping* 45 foi uma evolução que teve pra nossa Tijuca! Entendeu? Foi assim o máximo! O pessoal vinha do subúrbio pra ir ao *Shopping* 45! Entendeu como é que é? Como hoje a gente tem o *Shopping* Tijuca que as pessoas vêm de todas as pontas pra ver loja? Então, era o 45... Foi um centro... No Olinda, a gente ficava de tarde quando eles estavam fazendo a demolição, a gente ficava nos bancos, todo mundo aplaudia, a garotada... A gente vinha da faculdade... Eles trabalhavam, porque já tinha

toda uma infra-estrutura, já tinham colocado uma maquete do *shopping* na praça... E uns choravam, sabe... Uns corriam pra praça pra ver... Ficava aquela galera sentada pra ver, porque eu morava li do lado, na Carlos Vasconcelos, então eu morava ali na boca da Praça. Então, juntava aquela garotada toda ali... A gente ficava tudo ali, nos bancos ali, e aí tinham uns que choravam, outros batiam palma. E quando, de repente, perdeu aquele monumento! (Tuca, moradora da Tijuca).

Me deixou saudades, foram quase 32 anos. Foi uma tristeza quando fechou. Nunca mais voltei. Não vou mais na Praça desde que me aposentei. Mudou tudo, né? (Wilson, antigo funcionário do Olinda).

Era um cinema lindo, maravilhoso, arquitetônico, era uma obra prima, eu não sei como que na época nenhum prefeito tombou, que tinha que ter tombado, que era o Olinda! Porque era uma forma, uma coisa assim imperial... Uma pena mesmo! É... Se tombassem... (Márcio, morador da Tijuca).

Na ocasião, os jornais anunciaram a demolição:

Um grande espetáculo de despedida, cuja renda reverterá para instituições de caridade, é o que promete uma das firmas imobiliárias integrantes do consórcio que comprou o Cinema Olinda, na Praça Saenz [sic] Peña. A demolição do prédio ainda não tem data marcada, mas, segundo o Dr. Vital Moura de Castro, inventariante dos proprietários da cadeia de cinemas, “isso deve acontecer até o fim de agosto. No máximo, início de setembro”. (...) Enquanto isso, os funcionários mais antigos do Olinda – que foi inaugurado em 1942 e custou 300 mil réis – lembram com saudades o tempo dos baleiros e lanterninhas e dos namorados que “às vezes assistiam a duas sessões seguidas, só para ficar mais tempo no escuro”. (Correio da Manhã, 1º de agosto de 1972).

(...) Antes do início da remoção de suas três mil poltronas para um novo cinema, em Vitória (ES), o Olinda – também conhecido como “Cine Monstro” – exibiu na sua derradeira sessão, domingo passado, “O Último Domicílio Conhecido”, cujo público – segundo um dos diretores da casa, Sr. Vitor [Vital] de Castro – foi pequeno e “quase deficitário” (...). O prédio foi vendido e a sua demolição será iniciada dentro dos próximos dias. O primeiro passo foi a remoção das três mil poltronas. Quem desabafa é o Sr. Vitor de Castro: “Nem mesmo a notícia de que o cinema estava com seus dias contados trouxe um público maior ao último espetáculo apresentado. Sinto que as crianças da Tijuca não tenham conhecido a maior e mais tradicional casa de projeção da zona Norte, da década de 40”. (O Jornal, 2 de setembro de 1972).

Domingo, à meia-noite o letreiro luminoso do Cinema Olinda, da Praça Saens Peña, se apagou pela última vez. Anunciava Simon Bolívar, o Libertador, filme que nesse dia foi visto por menos de mil pessoas. Com 2.827 lugares, o Olinda era o maior cinema da cidade, mas o prédio foi vendido e nos próximos dias começará a ser demolido para dar lugar a um centro comercial. Segundo seu proprietário, Vital Moura de Castro, não há

mais platéia para cinemas grandes, e cinema é também uma questão de moda (...). (O Globo, 29 de agosto de 1972).

Outro exemplo de cinema de alta freqüentação que, ao fechar, causou grande alvoroço – tanto na imprensa, quando nos espectadores cinematográficos – foi o Cinema Metro, erguido na Praça na década de 1940, poucos anos depois da construção do Olinda. A cadeia da *Metro-Goldwyn-Mayer* no Brasil possuía salas de cinema no Rio de Janeiro e em São Paulo. No Rio, existiram três, localizadas nos bairros de Copacabana, Centro e Tijuca.

Nos anos 1970, o circuito foi desfeito sem muitas explicações ao público. As salas da Tijuca e de Copacabana pararam de funcionar no mesmo dia, 26 de janeiro de 1977. As lembranças de antigos usuários mostram que o padrão de luxo e conforto, os detalhes sofisticados e a qualidade dos cinemas da cadeia, incluindo o Metro-Tijuca, seguiram incólumes até as falências. Mesmo prestes a encerrar suas atividades no Brasil, o braço exibidor da companhia norte-americana parece não ter enfrentado processos de degradação nas estruturas internas dos cinemas, nem mesmo grandes perdas de platéia.

No Metro tinha uma sessão às 10 da manhã que era a sessão Tom e Jerry. Isso era um programa regular, que durou décadas e foi até os anos 70 (Hernani Heffner, antigo usuário dos cinemas da Praça).

Ao lado do Metro-Tijuca, cinemas como o Carioca e o Olinda talvez também tenham mantido bons quóruns, como D. Janete, hoje com 70 anos, nos chama atenção.

O Olinda era imenso, e lotado! Aí eu falo, como é que pode? Carioca lotado, Olinda lotado, Metro Tijuca lotado e tinha os teatros, tinha tudo. Não é aquela coisa “ah, é porque não tem gente”, tinha! (Janete, moradora da Tijuca).

Há registros na imprensa, como os seguintes trechos de matérias do Jornal do Brasil e do Estado de S.Paulo, que falam sobre o momento quando os cinemas Metro começaram a ser desmontados no Rio de Janeiro. Algumas peças tanto da sala da



Tijuca<sup>74</sup>, quanto de Copacabana e do Centro, foram vendidas para cinemas de outras cadeias, localizados até mesmo em outras cidades.

Para o Metro-Tijuca, o sonho acabou. Ontem foi seu último dia de funcionamento, apesar de alguns *posters* anunciarem: a seguir, Kung-fu num duelo de Caratê. (...) Em sua exígua sala, o gerente se recusa a dar declarações: “Ordens superiores, só posso dar o endereço do escritório responsável” (CABALLERO, 1977).

Do lado de fora, filas imensas, a vontade permanente de ver os últimos filmes de seus mitos, a possibilidade de reforçar seus sonhos, de discutir suas preferências. Pois, na verdade, mais do que uma cadeia de cinemas, a Metro foi, talvez, a mais importante companhia cinematográfica de Hollywood ou pelo menos aquele que conseguiu realizar (...), trazendo sempre sua marca inconfundível, alguns dos mais inesquecíveis momentos do cinema americano. (...) Muitos disseram que a decadência do cinema americano começou com a igual decadência da Metro como produtora. Enquanto o leão [símbolo da companhia] ia perdendo a sua força e seu rugido tornava-se menos ouvido nos quatro cantos do mundo, a magia de Hollywood também ia vendo sua auréola mitológica esmaecer. Por isto, o encerramento das atividades de dois cinemas Metro [se refere aos fechamentos concomitantes do Metro-Tijuca e do Metro-Copacabana], na verdade, veio pouco tarde. O espírito deles, pelo menos, já tinha terminado há algum tempo. Como o rugido de seu velho leão. Infelizmente (FARIA, 1977).

Os cinemas Metro Tijuca e Metro Copacabana, dois dos maiores e mais antigos cinemas do Rio, não resistiram à especulação imobiliária e fecharam suas portas, definitivamente, depois da última sessão de anteontem. Construídos em 1941, quando ainda estavam na moda as suntuosas salas de projeção com mais de mil lugares, os cinemas vão dar lugar a edifícios comerciais. Os atuais administradores do circuito Metro não confirmaram se vão construir novas salas de projeção, de menor capacidade, nas dependências dos novos edifícios. (...) O Metro Tijuca e o Metro Copacabana – com capacidade, respectivamente, para 1.667 e 1.567 lugares – eram, praticamente, os derradeiros remanescentes de toda uma geração de grandes cinemas cariocas, que vêm caindo, sob o peso cada vez maior dos preços do metro quadrado nas proximidades dos principais centros comerciais do Rio, como a avenida Nossa Senhora de Copacabana e a Praça Saens Peña. (O Estado de São Paulo, 28 de janeiro de 1977).

Antes do desmantelamento geral dos três cinemas Metro do Rio, todos os negócios da MGM no Brasil passaram para as mãos da *Cinema International Corporation*. Na década de 1970, essa empresa adquiriu também o controle acionário de

---

<sup>74</sup> Um delegado de polícia do Rio de Janeiro, chamado Ivo Raposo, adquiriu poltronas e outros objetos do Metro-Tijuca, com os quais construiu uma réplica da sala, cujo nome é Centímetro, na cidade de Conservatória, no Estado do Rio de Janeiro. Falei algumas vezes por telefone, com Ivo (que inclusive foi projecionista do Cinema Santo Afonso ainda criança), mas não consegui entrevistá-lo formalmente, nem cheguei a conhecer a réplica do Metro-Tijuca, que é atração turística dessa cidade da serra fluminense, a 120 km do município do Rio de Janeiro.

outras companhias de produção, distribuição e exibição cinematográficas como *Paramount, Universal e Walt Disney*.

Em novembro de 1973, já instalada no Brasil como Cinema International Corporation Distribuidora de Filmes Ltda., a C.I.C. distribuiria circular à imprensa comunicando que estava assumindo toda a cadeia Metro no país. Os planos eram dividir a maioria das salas existentes, construir complexos multissalas e exibir “filmes de arte” numa parte do circuito resultante. No Rio, anunciou-se a intenção de transformar o Metro Copacabana em três novos cinemas e o Tijuca em dois. Nada disso ocorreu. Ambos acabaram sendo vendidos e derrubados, numa negociação tipicamente especulativa (GONZAGA, 1996: 260).

De tal modo, o destino dos terrenos dos cinemas Metro na cidade não foi diferente do de outras grandes salas, a maioria ocupada por grandes lojas de varejo, centros comerciais ou igrejas evangélicas. O Metro-Tijuca deu lugar a uma ampla loja de roupas, a C&A, com três andares. E pelo que se constata, nem os planos da CIC de manter salas exibidoras nos terrenos vendidos, nem posteriores tentativas políticas de reinauguração de cinemas surtiram efeito. Sem sucesso, um projeto de lei<sup>75</sup> propôs, em 1984, que as construções erguidas em terrenos antes ocupados por cinemas fossem obrigadas a conservar, dentro de suas edificações, uma ou mais salas de exibição, com a capacidade de público igual a do cinema extinto, acrescida de 10% do número total de lugares anteriores.

Muitos cinemas que acabaram antes do Olinda e o Metro, ainda na década de 1960, simplesmente deixaram de existir sem levantar muitas opiniões ou causar grandes alarmes nos jornais. Isso teria acontecido com o poeirinha Tijuquinha, que cerrou suas portas em 1966, e com o Cinema Avenida e o Cine Haddock Lobo, fechados em 1962 e 1965, respectivamente. Esses colapsos em particular não aparecem nas memórias dos colaboradores entrevistados e nem nas matérias jornalísticas pesquisadas, apenas na base bibliográfica consultada (GONZAGA, 1996). Por outro lado, encontramos em vários jornais das décadas de 1970 indicações de falências ocorridas no mesmo período dos fechamentos do Olinda e do Metro. As matérias que falam sobre o fim das

---

<sup>75</sup> Projeto de Lei número 558/84, de 1º de março de 1984, proposto pelo vereador Paulo Emílio à Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Teve uma série de votos favoráveis, mas foi rejeitado e não se transformou em lei municipal, conforme está publicado no Sistema do Processamento Legislativo, da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://cmrj3.cmrj.gov.br/ofc/scripts/tramitproj.asp?ano=84&numero=558&tipo=Lei> (último acesso em 28 de dezembro de 2008).

atividades do Cinema Rio, em 1978, por exemplo, estão entre essas indicações. A despeito das boas condições oferecidas e do pouco tempo de vida, ele foi outro cinema que não escapou da onda de derrocadas.

Hoje às 18 horas, o cinema Rio, na Praça Saenz Peña, exibirá sua última sessão. O filme é “O que vamos dizer a nossos filhos”, documentário alemão sobre educação sexual. O cinema, de 1.115 lugares, foi inaugurado em 1967 e pertence à Cinematográfica Costa Soares (...). No lugar do atual será montada uma agência bancária. (...) Segundo a assessora da direção da Cinematográfica Costa Soares, Léa Mesquita Herdy, Domingos Costa Soares Filho, vendeu a sala pressionado pelas condições em que se encontram os pequenos exibidores: “Eles são sempre prejudicados: os bons filmes, que dão as maiores rendas, vão sempre para os grandes exibidores, e quem não tem condições para lutar prefere vender e viver dos juros”. Segundo ela, estes fatores foram mais importantes do que as obras do Metrô na Praça Saenz Peña, que dificultaram o acesso ao cinema (O Globo de 31 de outubro de 1978).

(...) Com 1.115 lugares e em perfeitas condições de funcionamento, o cinema foi vendido porque “deixou de dar lucro”, segundo a assessora do seu ex-proprietário, Léa Herdyz (...) (Jornal Última Hora de 31 de outubro de 1978).

Os antigos usuários não costumam rememorar o dia exato dos fechamentos, como fazem as matérias mais factuais. Eles também não abordam assuntos ligados aos trâmites mercadológicos e jurídicos que ajudaram a ocasionar falências e as mutações na gestão das salas, com exceção dos entrevistados que trabalham hoje com o produto cinematográfico, como é o caso do curador da Cinemateca do MAM-Rio, Hernani Heffner, e o do diretor do Grupo Severiano Ribeiro, Francisco Pinto. Nas entrevistas, as pessoas geralmente apontam possíveis razões para o ocaso dos cinemas muitas vezes associadas às dinâmicas socioculturais do bairro da Tijuca, da cidade e do país. Muitos reforçam a idéia de que os *novos tempos* afetaram comportamentos antes rotineiros. Há uma série de referências à falta de segurança nas ruas, que teria deixado os espectadores receosos ao ir às sessões noturnas, à especulação imobiliária, à inauguração dos cinemas de *shopping* e às mudanças graduais que ocorreram nos paradigmas culturais e econômicos da sociedade brasileira, especialmente das classes médias urbanas.

Além disso, sobre a ruína geral da Cinelândia da Tijuca e o arremate dos últimos cinemas da região – Tijuca Palace 1 e 2 (em 1993 e 1992), Bruni Tijuca (em 1997), América (em 1997), Carioca (em abril de 1999), Tijuca 1 e 2 (em abril de 1999) e o derradeiro Art-Palácio Tijuca (em maio de 1999) – encontramos críticas e considerações

interessantes que ressaltam uma certa imobilidade do mercado de exibição de rua no enfrentamento de problemas urbanos típicos de grandes metrópoles e frente também às transformações nos cotidianos das pessoas e nas categorias de acesso ao audiovisual. No entanto, entre todas as razões apontadas como sendo as reais causas dos fechamentos das salas da Segunda Cinelândia Carioca, a violência urbana na Tijuca (ao lado da correlata falta de segurança das ruas) parece vir sempre em primeiro lugar ou vinculada com destaque aos demais fatores responsáveis.

Outra coisa que fez esvaziar os cinemas também da Praça Saens Peña foi a criação dos *shoppings*, né? Por quê? Você vê os próprios restaurantes hoje, né? Os de nome que nós temos aí, o Lareira, os que faziam fila, não tem mais! Porque o *shopping* ofereceu a segurança. A segurança pra quê? Pra você ir até o cinema, né? Mas eu não sei nem o que está havendo que nem o cinema tá dando lucro... (Márcio, morador da Tijuca).

Mas eu acho que é uma coisa que era adaptar, eu acho, o cinema de rua, não era necessário fechar, era uma questão de... Eu não sei por que fechou. A justificativa que dão é que foi por falta de público, né? Mas eu não sei se foi exatamente por isso, eu acho. Ah, cara! Rola isso também: é realmente mais desconfortável você assistir um cinema na rua, que você vai ter que se preocupar onde estacionar o seu carro, se vai ter que andar na rua até pegar seu carro... E no *shopping* você faz tudo dentro do *shopping* e é realmente um pouco mais seguro do que se você estiver caminhando pela rua. Mas não sei, talvez se eles tivessem encontrado outra alternativa de sobrevivência, talvez não precisasse ter fechado. A igreja! A Igreja me incomoda profundamente. Dá vontade de jogar pedra! (...) É... e ver que eles tomaram um cinema que eu gostava muito, que era muito importante, não só um, mas vários outros cinemas, me dá uma certa revolta. Quer construir igreja, vai construir igreja, mas não fecha cinema, não oferece rios de dinheiro pra fechar um cinema porque quer construir igreja, sabe! Constrói sim, compra outro terreno, sei lá, mas... Incomoda (João Guilherme, morador da Tijuca).

É complicado uma pessoa idosa sair do cinema hoje 9, 10, meia noite e ir pra casa sozinha pela rua, é perigoso, um perigo tremendo (Alcides, ex-morador da Tijuca).

O que aconteceu também foi o movimento que com o problema de violência e do aparecimento dos *shopping centers* a diversão foi se movendo pra dentro dos *shoppings*. Então, a pessoa em vez de ir num Carioca preferia ir num Iguatemi, num outro e tal... O grupo migrou. A partir de 87 começamos a migrar para os *shopping centers* (Francisco Pinto, diretor do Grupo Severiano Ribeiro, que geriu os cinemas América e Carioca na Praça).

Alguns sugerem ainda a idéia de que os próprios tijucanos não tomaram atitudes em prol da preservação dos cinemas. Outra particularidade de seus discursos é que os gostos dos moradores da Tijuca não acompanharam as inovações estéticas dos filmes

apresentados nos cinemas remanescentes da região, como o Cinema Coper, que foi uma das últimas tentativas de reerguer o parque exibidor do bairro.

Não foi por causa da violência que fecharam os cinemas, foi por falta de interesse. Nós não temos interesse para as coisas, porque, veja bem, tudo é antigo: “Ah, isso aí não presta”. Mas aí um bando de tijucanos vão sair daqui pra Europa e aí dizem: “Ai, que coisa linda, olha que beleza, quanto tempo tem? 500 milhões de anos antes de Cristo, aí que lindo!”. Pois é... Nós não temos memória! Que memória que nós temos? (...) Tá tudo jogado de dar pena. Não tem preservação de nada: se não interessa, taca fogo, joga no lixo... Nós não somos preparados (Janete, moradora da Tijuca).

A última vez que eu fui a cinema ali foi ao Art-Palácio. Um dos cinemas que sobreviveu ali na Praça, foi o último a fechar. Então por exemplo, “Os Imperdoáveis” é um filme de 1992, 1993 (...), o “Fervura Máxima” é um filme de 92, mas chegou aqui mais tardiamente, em 94 ou 95, lá no Art-Palácio, e foi uma das últimas sessões de que eu me lembro no Art (...). Nos anos 70, a Tijuca era pros tijucanos, era um lugar razoavelmente fechado em si, o que é um aspecto que eu particularmente não gostava, era um bairro besta [risos]. Achava os tijucanos, sobretudo as tijucanas, bestas. Era uma Copacabana. (...) A proposta do cinema Coper você tinha que ter uma cabeça mais liberal e o tijucano médio era muito conservador, tá? Por exemplo, ele não vai ver “120 dias [de Sodoma]” de Pasolini. Em Botafogo, o pessoal vê! Acha genial etc... Essa alternativa de cinema *cult* não interessava e aí os cinemas foram fechando... Basicamente eu diria que foi a mentalidade mesmo das platéias da Tijuca que não permitiam aquela iniciativa dar certo (Hernani Heffner, antigo freqüentador das salas da Tijuca).

Foram os meus laços que romperam, como se a Tijuca fosse culpada dos cinemas terem acabado. Nunca tinha pensado nisso, que a relação com o bairro onde eu morei era pelo cinema (Rosane, ex-moradora da Tijuca).

Francisco Pinto, diretor do Grupo Severiano Ribeiro, defende que o público da Tijuca sempre foi bem assíduo aos cinemas da região. Mas ratifica a opinião trazida por Hernani Heffner de que as platéias da área atualmente não costumam (nem nunca costumaram) lotar sessões de filmes considerados de arte ou *cults*. Contudo, ele reconhece que os moradores continuam mantendo uma boa freqüentação nos cinemas do *Shopping* Tijuca ou nas salas de outros bairros cariocas:

O público da Tijuca não deixou de ir ao cinema. Foi pra outros lugares. Veja você: hoje em dia no Iguatemi, são sete salas lá. O *shopping* não tem um movimento maravilhoso, mas os cinemas estão sempre cheios. Então você vê que tem um público lá. (...) Tijucano fica na sua terra e é muito conservador. Um público muito conservador. E tem outra coisa também: é a primeira, eles são muito conscientes do dinheiro, são econômicos. O primeiro lugar que a gente vê quando vai começar uma recessão é pela

Tijuca. A gente sente porque diversão é a primeira coisa que se corta quando você precisa fazer economia. Então, como lá eles são mais econômicos, é o primeiro lugar que a gente sente. (...) O público da Tijuca ainda é um público forte para cinema ainda. As produções que esse público gosta são as mais comerciais. Os filmes de arte, esse público de lá nunca, quer dizer, arte com todas as aspas, né, não tem uma receptividade assim... Esse que está passando agora, um Piaf, não vai bem lá... Um Woody Allen também não vai... Não que não dê, mas não é uma coisa maravilhosa, não é o público.

É interessante notar que há muitas exasperações quando se comenta, às vezes de maneira nostálgica, o ocaso das salas de cinema de rua. As reclamações ou a simples constatação de que *tudo mudou* – que balizam diversos comentários – são relacionadas ao cenário urbano da Praça, lugar que teria perdido não apenas o título de Cinelândia da Tijuca, mas também a fama de ponto onde as caminhadas eram prazerosas e onde os demais equipamentos coletivos possuíam marcas próprias, diferenciadas do restante da cidade.

Me deu muita pena. E, inclusive, foi o seguinte: teve uma reação grande quando o Palheta, os donos resolveram alugar, porque eles alugaram, né? Pra farmácia Venâncio. Olha, houve uma reação tão grande e até hoje aqueles rapazes e aquelas senhoras que eram amigas da Praça, que freqüentavam o Palheta e os cinemas... O cinema acabou, acabou mesmo e não dava mais pra fazer mais nada... Mas o Palheta? Tomava aquele cafezinho, ficava batendo papo, ficava ali na frente dos carros, os carros encostados, as moças passando, mas... Flertavam... 1958 foi o ano mais feliz que nós tivemos! Ganhamos a Copa e uma série de acontecimentos. Foi uma época muito feliz, então... Apesar de certas restrições, a gente era muito presa, mas já começava a abrir um pouco e eu não achava tão ruim não. Eu acho que foi feliz assim... As ruas eram muito! Muito boas! (Solange, moradora da Tijuca).

Não dá pra ter cinema de volta aqui na Praça, de jeito nenhum! Nem tem nem mais clima pra isso. Passou sabe... Olha, uma coisa é o seguinte: passado foi bom, futuro também é, o presente também é... Tudo é bom, só é diferente. Nada é melhor. Nós estamos numa outra época. Tem outras coisas... Porque quando a gente conta o passado, quando a gente fala do passado, é difícil contar o passado sem alegria, de quando a gente era criança... De quando você era jovem... É difícil virar e falar: “ah, o meu passado era um droga, não tinha nada, os cinemas eram uma droga, a Praça era uma droga”. Não! Tudo era diferente, era outra coisa, não tem comparação! (Lili, moradora da Tijuca).

Nas minhas memórias como freqüentadora dos últimos cinemas de rua da Tijuca, lembro mais explicitamente do fechamento do América, do Carioca e do Art-Palácio Tijuca. Antes de serem ocupados definitivamente por comércios de outra

natureza<sup>76</sup> e pela Igreja Universal, alguns letreiros e vitrines laterais dessas salas ostentavam a frase “fechado para obras”, justamente onde antes apareciam o título dos filmes em cartaz e os anúncios das próximas atrações. Recordo que, quando andava pela Rua Conde de Bonfim, em frente à Praça, e lia a frase, eu chegava a pensar que os cinemas estavam passando por reformas. Realmente, a sensação de andar na Saenz Peña, até meados dos anos 1990, era fortemente acentuada pela presença daqueles cinemas que compunham com outros uma verdadeira conexão entre espaço urbano, estímulos visuais e desejo de espetação. Ao dispor de qualquer passante, as salas de exibição lá estavam com seus filmes, acessados por quem pudesse pagar por eles. Mas havia a gratuidade de seus letreiros e cartazes, que coloriam as calçadas: marcos citadinos a partir dos quais curiosos poderiam tomar conhecimento dos filmes da ordem do dia, sem nem ao menos precisar ler a seção de programação cultural nos jornais.

Triste sina a dos grandes cinemas cariocas: um a um vão todos acabando. O condenado agora é o América, o mais antigo da Tijuca, localizado na Praça Saenz Peña, com capacidade para 956 pessoas. O letreiro indica que ele foi “fechado para obras” no dia 3, mas as palavras soam como uma sentença. O América, ao que tudo indica, não voltará a exhibir filmes. É como se fosse um processo de contaminação. Uma semana depois, o Bruni Tijuca, de 459 lugares, também parou de funcionar. (...) Ambos são vítimas do fenômeno dos cinemas de *shopping*, pequenos e lucrativos, que vão aos poucos substituindo as grandes salas escuras com porta na beira da calçada. De quebra, os tijucanos assistem ao progressivo fim de uma tradição. O bairro, que já foi famoso pela quantidade de cinemas, tem hoje apenas quatro sobreviventes – o Carioca, o Tijuca 1 e 2 e o Art Tijuca (ARAÚJO, 1997).

O Art-Tijuca, o maior cinema da cidade (com 1.450 lugares), fechou as suas portas definitivamente na semana passada. É a sétima sala a ser fechada em um mês (em abril deixaram de funcionar o Odeon, Tijuca 1 e 2, Carioca e Madureira 1 e 2, do circuito Severiano Robeiro). (...) “Nós até pensamos em dividir o Art-Tijuca em cinco, mas há problemas na região, como a falta de estacionamento. Além disso, o público prefere ir ao *shopping* onde também encontra restaurantes, bares e lojas (...)” – diz Ugo Sorrentino [presidente da Art Filmes na época] (Jornal O Globo de 31 de maio de 1999).

Entre as representações que os antigos usuários e algumas matérias jornalísticas fazem dos fechamentos na Cinelândia da Tijuca, notamos que há o desenvolvimento de

---

<sup>76</sup> O Cinema América deu lugar primeiro a uma loja de artigos de 1,99 e depois à drogaria Pacheco. Já o Art Tijuca ficou um tempo fechado e foi reformado por uma obra extensa, passando a abrigar uma filial da Leader Magazine. No Carioca não houve nenhuma grande intervenção. O letreiro com o nome do cinema foi retirado do topo do prédio e a tela foi coberta por um painel beirado por um altar, mas a caracterização geral do edifício (interna e externa) foi mantida pela Igreja Universal. A respeito das feições dos prédios da Segunda Cinelândia Carioca, ver o 2º Capítulo.

afetos, opiniões e considerações que parecem indicar uma vitimização dos cinemas da área. Seria como se essas salas exibidoras não fossem partes ativas do jogo comercial da indústria cinematográfica. Não que os relatos não levem em conta as questões das transações do mercado, as modificações gritantes nos painéis sociais e os fatores urbanos que não cessam de mudar. Mas parece haver no fundo de cada discurso, de cada entonação e de cada gesto dos informantes um sino que vibra lamentando e lembrando que *a festa acabou*.

De fato, há nos depoimentos a idéia de que os cinemas de rua possuíam um lugar na vida dos transeuntes da Saens Peña, pessoas que em épocas passadas talvez nem fossem tão assíduas nos ambientes de exibição. Mas o cinema esteve ali e, através das memórias dos entrevistados, cada qual com sua orientação, percebemos que, independente do grau de freqüentação das sessões, dos filmes exibidos ou do conforto das salas, a falta desses equipamentos coletivos de lazer é sentida ainda hoje, como uma extirpação de algo muito querido, ou tão visível que soava íntimo.

Assim, acreditamos que a derrocada da Segunda Cinelândia Carioca se aproxima daquilo que Ecléa Bosi entende por *retração do lugar social*. A autora utiliza essa idéia quando examina o encolhimento da importância dos idosos na sociedade, abordando a riqueza e a potencialidade das pessoas mais velhas para o mundo (BOSI, 1994: 82-83). Esse ponto de vista da pesquisadora é interessante para a nossa questão. Tal como os idosos preenchem com forças criativas um lugar notável nas comunidades, os cinemas de rua das cidades (que hoje são peças antigas para nossa realidade), ainda não sendo humanos, ofereciam elementos valiosos que auxiliavam a composição e o colorido diversificado dos espaços públicos urbanos e da história de vida de muitas pessoas.

Se a criança ainda não ocupou nela [na sociedade] seu lugar, é sempre uma força de expansão. O velho é alguém que se retrai de seu lugar social e este encolhimento é uma perda e um empobrecimento para todos. Então, a velhice desgostada, ao retrain suas mãos cheias de dons, torna-se uma ferida no grupo (BOSI, 1994: 83).

Velhos, em decadência ou ainda tentando agarrar-se a um pequeno sopro de vida nas várias tentativas de retomada, os cinemas da área da Saens Peña foram subtraídos desse conjunto citadino. Primeiramente, viram seus espaços internos encurtarem, quando muitos foram divididos em duas salas ou reduziram seus assentos. Depois vieram os períodos de abandono em certas salas. E finalmente, o aniquilamento



generalizado. Com isso, não tememos afirmar que o cinema de rua perdeu seu lugar social, um lugar de fruição e lazer em meio à urbe, à beira das calçadas. Sua participação na vida da cidade, do bairro da Tijuca e no dia-a-dia de moradores e transeuntes encolheu. Isso pode ter desencadeado, juntando-se a demais fatores, uma espécie de empobrecimento da região, principalmente no que tange à necessidade de haver áreas nos centros urbanos onde os indivíduos possam se voltar à arte, ao pensamento e também aos encontros com desconhecidos e à construção de laços de sociabilidade.

#### **4.2) Entrar e sair do cinema hoje na Tijuca: mudanças no ritual de espectação cinematográfica**

Assistir filmes em salas de cinemas hoje em dia na Tijuca só é possível no *multiplex* que há dentro do principal *shopping* do bairro. Após as falências de todos os cinemas de rua da Praça Saens Peña e arredores, a única forma de entrar em contato com produtos audiovisuais nesse meio urbano é freqüentar uma das seis salas do Kinoplex, gerido pelo Grupo Severiano Ribeiro, alugar DVDs nas diversas videolocadoras das redondezas ou acessar as TVs domésticas e os aparatos familiares e pessoais de reprodução de áudio e vídeo. Atualmente, as calçadas já não contam mais com equipamentos coletivos de exibição cinematográfica e as ruas parecem ganhar novos usos que passam longe da veiculação de imagens em movimento.

Nessa realidade contemporânea da Tijuca, o ritual de espectação e a percepção do que é ir ao cinema parecem ganhar outros contornos, novos significados e novos níveis de relevância na vida de moradores e transeuntes. Tal quadro ficou notadamente mais claro no momento de transição entre as salas de rua e as de *shopping* do local. Antes mesmo do Art-Palácio Tijuca fechar em 1999, recebendo o peso de último cinema da Praça, o *Shopping* Tijuca, situado numa quadra entre a Avenida Maracanã e a Rua Barão de Mesquita, ganhou três pequenas salas de exibição, com telas e capacidade de lotação muito acanhadas, administradas pelo Grupo Severiano Ribeiro.

Os cinemas ficavam no terceiro piso do centro comercial, acoplados à praça de alimentação e ao lado de um parque de diversão com brinquedos eletrônicos. Volta e meia, quando a trilha sonora do filme diminuía de volume ou os diálogos entre os

personagens se interrompiam, ouvia-se o barulho dos brinquedos e os gritos das crianças, tamanha era a falta de isolamento do som. Entretanto, a despeito da ausência de conforto, do imediatismo das salas e do tamanho das telas, os cinemas estavam sempre cheios e a venda de ingressos era bem concorrida.

Lá antes era Severiano Ribeiro, mas aquilo ali era muito... Foi um esforço de reportagem como eu chamo. Fizeram um cantinho um burquinho, pra três salas lá, mas muito pequenininho, muito acanhadas, mas mesmo assim todo mundo ia vivia cheio (Francisco Pinto, diretor do Grupo Severiano Ribeiro).

Com as obras de expansão do *Shopping Tijuca* em 2007 essas três pequenas salas foram fechadas e a Tijuca passou alguns meses sem nenhum cinema, até a inauguração do Kinoplex no início de 2008. Entre o fechamentos dessas minúsculas salas e a abertura do *multiplex*, com salas grandes e modernas, os tijucanos não tinham outra alternativa para ver filmes em cinemas a não ser deslocarem-se para os bairros próximos ou para regiões mais distantes. Entre as opções, era mais comum freqüentarem os cinemas do *Shopping Iguatemi*, no bairro de Vila Isabel, próximo à Tijuca, ou procurar sessões em cinemas da Barra da Tijuca, onde as salas têm o formato *multiplex* há muitos anos, e em Botafogo, bairro da Zona Sul carioca que ainda oferece salas de cinema de rua.

O Kinoplex Tijuca fica no último piso do *Shopping Tijuca* e reúne seis salas de exibição que juntas têm capacidade para receber 1.810 pessoas. Para chegarmos até lá, a partir da entrada principal do *shopping*, precisamos subir sete escadas rolantes, seguindo um trajeto determinado dentro do centro comercial, com poucas indicações que chamem para os cinemas. Esse curso, entre a entrada do *shopping* e o piso dos cinemas, dura em média quatro minutos. Mas também existe a possibilidade de seguirmos através dos elevadores, sempre cheios e demorados. Para quem chega de carro, o acesso parece ser mais facilitado, já que um dos pavimentos do estacionamento do *shopping* oferece saída quase direta para o *multiplex* (apenas um lance de escada rolante), encurtando os obstáculos até a bilheteria. Acreditamos que esse quadro sugere um possível prejuízo de tempo e conforto para os pedestres, em comparação aos motoristas.

Enfim, ao chegarmos ao piso dos cinemas, não encontramos mais nenhum outro equipamento coletivo. Não há lojas, nem bares, nem restaurantes, apenas uma pequena *bombonière* que vende balas e *combos*, que são um composto de pacotes enormes de

pipoca acrescentados de refrigerantes, relativamente caros em comparação ao valor dos ingressos do filme. Os demais equipamentos, para alimentação ou compras gerais, ficam nos andares antecedentes do *shopping*. O *hall* do cinema mantém pouca iluminação e possui algumas telas de TV de plasma com informações sobre os horários dos filmes, em vez dos letreiros de caracteres móveis encontrados antigamente nos cinemas da Praça. Há alguns bancos de madeira, *displays* promocionais e cartazes dos filmes, tudo num cenário bem asséptico.

Durante os dias da semana, as sessões costumam ser mais vazias do que nos finais de semana ou durante as férias escolares. Mas o que se nota, de segunda a sexta ou aos sábados e domingos, é que quase ninguém fica no *hall* para esperar o horário do filme. As pessoas geralmente compram seus ingressos e entram logo na sala, caso a sessão já esteja perto de começar, ou então descem algumas escadas rolantes para buscar passatempos antes do início do filme. Ao contrário do que ocorria nos extintos cinemas de rua da Praça, onde os *halls* ficavam permanentemente ocupados conforme relatam os entrevistados, vemos que no Kinoplex isso já não acontece. Ninguém sobe para o último piso do *shopping* e entra na área do *multiplex* para ali passar o tempo e encontrar amigos sem ter o compromisso de entrar nas sessões dos filmes.

Mas, cara, uma coisa tipo assim, se o cinema fosse no primeiro piso, seria ótimo, excelente! No subsolo também... era só descer... Como não tem jeito, eu não vou dizer assim: “ah, não vou ao cinema porque tem que subir milhões de escada”, entendeu? Por exemplo, se eu tô no primeiro piso de bobeira, eu não sei o que vou fazer, vou passear no *shopping*, não sei o que vou fazer e pensar: “ah! eu podia ir ao cinema!”, dá uma preguiça. Pra ver o que tá passando ainda, aí eu vou embora. Talvez pudesse ter lá embaixo, sei lá, um letreiro, ou uma coisa avisando sobre os filmes que tão passando, até uma bilheteria aqui embaixo, pra você comprar aqui embaixo e depois de você rodar o *shopping*, subir. Que também, pra você subir pra comprar, ver o que está passando, comprar e depois descer pra fazer hora... Não tem atrativo lá em cima! Ou você senta no banquinho completamente desconfortável e come pipoca, mas não tem muita coisa pra você fazer lá em cima realmente. Não que os cinemas de antes você tinha muitos atrativos, porque eles também não tinham, mas era diferente assim, porque você ia pro cinema! Ficava ali, ali focado: “vou para o cinema”. Então, você esperava e via em casa o horário e tal, mas você esperava ali, já era uma coisa mais tranqüila do que você estar no *shopping* e ficar esperando num lugar onde você não tem o que fazer, entendeu? Aí você realmente tem que descer pra procurar alguma coisa pra fazer (João Guilherme, 27 anos, morador da Tijuca).

O ritual de espetação cinematográfica – incluindo a chegada, a compra do bilhete e a estada no ambiente do cinema – também parece implicar o manejo de objetos tecnológicos, como, por exemplo, o uso facultativo dos tótems, guichês automatizados e digitais para compra dos ingressos que encontramos no *hall* ao lado dos bilheteiros humanos. Pude observar a tentativa de compra do bilhete por um grupo de moças em um dos tótems do Kinoplex Tijuca. Durante a compra, misturavam reações de excitação, risos e embaraço na hora da escolha do assento numerado ou no momento de passar o cartão de crédito para finalizar a operação, que fora bem demorada. No término de tudo, decidiram esperar pelo filme em outro lugar. Uma delas disse:

Vamos descer pra praça de alimentação e aí a gente come alguma coisa lá embaixo, depois sobe pra aqui de novo mais tarde.

Logo, acreditamos que esse *multiplex* constitui um “meio exigente” (CAIAFA, 2008: 2), ou seja, um ambiente que impõe aos usuários objetos tecnológicos, componentes que demandam um tipo de *knowhow*, determinados comportamentos e posturas para seu uso e consumo. O significado de ir ao cinema no Kinoplex parece se diferenciar em muitos aspectos do rito antes efetivado nos cinemas de rua da região. Notamos que novos paradigmas orientam as sociabilidades desempenhadas nesse equipamento inovado. Há novas linhas e vetores nos processos de socialização em torno do ambiente de projeção cinematográfica do *shopping*. Longe do ambiente da rua, mais elementos entram na experiência de espetação. Modelizam o ato de ir ao cinema e o transformam em um programa marcado pelo contato com tecnologias que exigem adaptação e constante aprendizagem. O que vemos da mesma forma é um visível distanciamento entre os freqüentadores, os quais compartilham aquele local por momentos mais breves.

Nesse trilha, muitos usuários do Kinoplex se referem a ele dando-lhe conotação negativa, por motivos variados. Mas uma das reclamações mais comuns não se direciona exatamente ao *multiplex*; está relacionada ao horário de fechamento dos bares e restaurantes de dentro do *shopping*. É curioso notar que boa parte das críticas feitas ao Kinoplex estão atreladas ao funcionamento do *Shopping Tijuca* em geral. Os preços das sessões também constam entre os itens da lista de queixas. Contudo, as pessoas

consideram que essas salas de exibição oferecem tranquilidade em termos de segurança, compra de ingressos e conforto.

Quer ver uma coisa horrível? Eu gosto de sair do cinema e depois ir tomar um chope ou ir conversar com alguém, ou jantar, alguma coisa... Você vai no *Shopping* Tijuca, os filmes acabam dez, onze horas da noite: o *shopping* está fechado! Não tem nada! Quer dizer, isso é uma coisa horrível! Quando você sai de dentro do cinema não tem mais nada, acabou! Às vezes você quer pegar um cinema à noite... Então você sai de uma coisa, de um lazer, quer dar uma emendazinha naquele lazer, aí não tem, porque o *shopping* fecha onze horas da noite (Márcio, morador da Tijuca).

Eu vou, eu gosto de ir, mas eu não vou por causa de falta de companhia. Eu adoro ir ao cinema. Quando eu vou ao *shopping*, é mais seguro pra mim. Eu acho mais seguro porque eu posso ir sozinha, entendeu? Eu fico, entendeu? Sem preocupação! Em geral, aquele filme tem muita gente, tão indo em grupada, e aí você fica mais tranqüila. O *shopping* realmente te dá mais segurança em relação a cinema, a qualquer coisa! Pra andar, pra lanchar, num todo, entendeu? Eu particularmente gosto muito... (Tuca, moradora da Tijuca).

16 reais a inteira! Se eu for ao cinema sou eu mais a minha mulher, 32. Três meia dos meus filhos, 24, aí já dá 56... Aí, se a gente faz um lanchinho básico no Mc Donald's, já passou de 100 reais! A pipoca, não sei o quê, então hoje pra você ir ao cinema com a família, tem que ter no mínimo 100 reais... Nos cinemas da Praça a situação do dinheiro era outra... Entrada era uma coisa baratinha (Nelson, morador da Tijuca).

As entrevistas igualmente apontam para uma comparação entre cinemas de rua e cinemas de *shopping*. Nas falas aparecem questões que envolvem o que de bom e de ruim existiam nos cinemas em torno da Praça Saens Peña e quais são hoje as condições que o Kinoplex pode oferecer ao público.

Eu gosto muito de cinema de rua, era muito diferente... Agora você tem que pra ir no cinema, ir no *shopping* e subir aquela escadaria (Solange, moradora da Tijuca).

Eu gosto mais de sala de rua. Primeiro porque as salas ficam maiores, bem maiores. Segundo, eu gosto porque é um clima diferente, entendeu? A arquitetura de cinema dentro de *shopping* é basicamente enquadrada em padrão. O sistema de imagem é melhor, o som é melhor, mas o glamour que tinha uma sala de rua, Metro com tapetes ou o Cinema 3 com um bar, perde isso... Cada um fazia a arquitetura que quisesse. E o cinema de *shopping* é quadradão. Segue uma linha. Mas era outra época também, né? O esquema era outro, o mundo era outro, cinema, sei lá... Eu sou meio saudosista (Alcides, ex-morador da Tijuca).

O *shopping* é assim: uma missão no *shopping*. Eu vou ao cinema, eu vou jantar no lugar que eu gosto, eu vou comprar a roupa na loja que as crianças querem. Pronto! Pra mim é assim. Na rua não, é o cheiro, é a luz! Ah, é outra coisa. Na rua eu me perco (...) Eu não fico limitada.(...) *Shopping* você encontra sempre as mesmas pessoas que freqüentam o *shopping*. Aqui na rua não, aqui você vai encontrar gente do seu colégio. Aqui tem demais isso. Olha pra uma pessoa e pensa: “hum, eu conheço” (Lili, moradora da Tijuca).

As comparações envolvem da mesma maneira as conseqüências dos fechamentos dos cinemas da Cinelândia Tijuca para a vida no bairro, trazendo inclusive apontamentos, como o do informante João Guilherme, sobre a variedade dos estilos fílmicos que o extinto pólo de exibição oferecia às platéias da Tijuca.

Aqui é ruim assim eu acho, né? Fechar o cinema... Pra todo mundo! Porque perde a Tijuca, cara, a Tijuca já não tem muita coisa, então você perde nível cultural aqui no bairro e você perde variedade até de opção de filme mesmo. O *shopping* por mais que eles tenham uma programação variada, mas é muito limitada, até hoje é muito limitada, hoje um pouco menos, porque agora tem o Kinoplex, mas é... Você tinha muita variedade de filme. Por exemplo, se não tinha uma sessão no Carioca que você queria ver, tinha o América em frente que você podia ir. Era meio que um *multiplex* na rua, na verdade! Eram salas pela rua com variados filmes. Praticamente vizinhos os cinemas, uns dos outros, então tinha muita opção nesse sentido. Então, fechou, perdeu um pouco, eu acho. Eu tinha que ir pro Iguatemi, tinha que ir pra outros lugares porque não passava na Tijuca, na Tijuca passavam poucas coisas, poucas opções de horário ou então passava filmes dublados, e eu queria ver legendado... Não tinha variedade como tem hoje, enfim (João Guilherme).

Os dados levam a crer que a espetação cinematográfica na Cinelândia da Tijuca aludia a um tipo de experiência densa, de alguma forma contrária a experiências bruscas, automatizadas. Os temas da “densidade” e do “gesto brusco” são usados por Janice Caiafa (2000) e podem nos ajudar na caracterização dos tipos de espetação relacionados ao parque exibidor da Tijuca, de ontem e hoje. Comentando um momento da obra “O narrador”, de Walter Benjamin, a autora afirma que a densidade é o tempo preenchido pela experiência e exatamente aquilo que deixa de existir quando há pressa de abreviar, que, por sua vez, institui o brusco.

O gesto brusco que retira a tudo sua densidade atinge em cheio a dimensão da experiência. (...) É preciso um lapso de tempo para que a experiência se dê. É na dimensão da experiência que o desejo se inscreve, assim como a criação

poética. Na “experiência vivida em sentido restrito” que a abreviação promove temos um esgotamento, diríamos mesmo um consumo no sentido literal. Os acontecimentos se esvaziam ao serem consumidos (CAIAFA, 2000: 18).

Acreditamos que a especiação cinematográfica no Kinoplex impõe uma vivência do espaço geralmente demarcada e esgotada por rápidas satisfações e saciedades dos desejos do público. Tudo parece tender para ações muito rápidas, práticas e eficientes, a começar pela venda de bilhetes em telas digitais. Compreendemos que à medida que o cinema passa a ser apenas mais um artefato de consumo dentro de um templo de vendas, ele deve ser rapidamente abreviado, superado, para dar lugar ao consumo de mais artigos. E tal abreviação, no caso particular desse *multiplex*, se mostra, até mesmo, na disposição espacial dos seis cinemas, que ficam no último andar do *shopping*, bem longe do burburinho que em regra ocorre em demais pontos desse centro comercial<sup>77</sup>.

Realmente, se fica pouco tempo dentro desse ambiente de projeção. As pessoas geralmente permanecem no local apenas durante o tempo de duração dos filmes (dentro da sala de exibição, propriamente dita), até porque há uma grande vigilância do público, para que ninguém continue na sala após a subida dos créditos de cada película. Isso contrasta com uma ocorrência bem comum de tempos atrás, quando as pessoas podiam ficar dentro dos cinemas, emendando sessão a sessão. E no saguão de espera também se fica por poucos minutos precedentes e posteriores aos filmes. Uma dimensão de imediatismo – que trabalharia contra densidade da experiência e do tempo necessário para que as coisas se dêem, se elaborem, se sedimentem – parece permear as ocupações e os usos desse equipamento de lazer, por sua vez, inserido dentro de um equipamento coletivo voltado necessariamente ao consumo.

Aliás, as idéias de imediatismo e saciedade, outras noções que Janice Caiafa explora, são igualmente muito pertinentes para nossa análise. Ao abordar que o poema não se esgota ao ser lido, pois pode repercutir anos e anos depois nos leitores, a autora escreve que para “a arte e o pensamento é preciso um tempo de ressonâncias” (CAIAFA, 2000: 23) e que o mercado capitalista dita um imediatismo, trabalhando contra o processo criativo.

---

<sup>77</sup> Nota-se no *Shopping Tijuca* a reunião de grupos, principalmente de adolescentes, que nas férias e nas noites de final de semana se juntam em grande quantidade, tanto na praça de alimentação, quanto na entrada principal. Há também idosos, especialmente mulheres, que se reúnem na praça de alimentação para assistir os pequenos shows de música e dança de salão que a administração do *shopping* costuma promover. Mas nenhuma dessas aglomerações se dá no *hall* do Kinoplex.

Não que obras de arte não possam ser também mercadorias compráveis – enquanto livros, discos ou telas – mas elas viverão sempre de outra coisa que não se inscreverá nesse circuito e mesmo trabalhará contra ele (...). Não é na relação de consumo que a arte chega ao seu destinatário. O que é consumido como mercadoria se esgota no momento, mesmo que possa satisfazer. O problema é mesmo o fato de que se satisfaz. Benjamin observa que, diante de uma pintura, o olhar “não consegue se saciar”. Ora, é a saciedade que põe fim no desejo. Mas a obra de arte satisfaz o desejo com “alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo”. A arte e o pensamento se inscrevem nesse tempo em que os efeitos não se esgotam no momento da sede, mas vão repercutir mais além e em seguida, muito depois, num lapso que é domínio mesmo da criação (CAIAFA, 2000: 23-24).

Destarte, entendemos que os cinemas do Kinoplex lidam, mesmo que indiretamente, com uma dimensão de arte e pensamento, pois, malgrado o viés necessariamente comercial do mercado exibidor, oferecem produtos ligados à criação. Contudo, a fruição desses produtos se dá num contexto com algumas particularidades. O ambiente, os contornos simbólicos do *multiplex* e as próprias considerações dos frequentadores indicam que as formas atuais de espectação no bairro, de alguma maneira, negam a continuidade e a ressonância, apostando em saciedades e elogiando a superação. Essa conclusão se faz também através da observação de um dado interessante, contido no começo de cada sessão do Kinoplex<sup>78</sup>. Antes do início dos filmes exibidos aparece na tela a mensagem “Evolução é a nossa tradição”, que além de tudo é a logotipo da marca. No próprio *website*<sup>79</sup> do Grupo Severiano Ribeiro, há a explicação de que em 90 anos de atuação no mercado de cinema, a empresa Severiano Ribeiro está em sua fase de evolução com a cadeia de *multiplex* Kinoplex. Uma “evolução” que parece carregar um sentido de universalidade e conquista final, como se esse novo perfil de salas de cinema significasse a *superação*, a *nova fase* onde tudo se aperfeiçoa e está sempre na iminência de ser substituída pelo *melhor*, pelo mais *adiantado*. E não é arriscado afirmar que tal noção se incute na composição do cenário do *multiplex* da Tijuca.

Valendo-nos das considerações de Félix Guattari (1992) a respeito do falso nomadismo e das subjetividades que parecem se paralisar na contemporaneidade, cremos que o espaço destinado hoje à espectação cinematográfica na Tijuca constitui uma paisagem onde tudo circula continuamente, mas onde os elementos parecem se

---

<sup>78</sup> Não apenas no Kinoplex da Tijuca, mas em todos os cinemas desse *multiplex* administrado pelo Grupo Severiano Ribeiro.

<sup>79</sup> Em: [www.kinoplex.com.br](http://www.kinoplex.com.br). Último acesso em 29 de dezembro de 2008.



petrificar num vazio, sem construir consistências, permanecendo no mesmo lugar: “No seio dos espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente” (GUATTARI, 1992: 169). *Grosso modo*, os dados etnográficos nos fazem compreender que o Kinoplex se apresenta e se intitula como um ponto de superações. Superação de um mercado de exibição que manteve, por quase um século, salas de cinema de rua nas redondezas da Praça Saens Peña; superação dos três apertados cinemas iniciais do *Shopping Tijuca*; superação de antigos rituais de espetação.

E ainda no esforço de discutirmos os temas da superação, aqui podemos lembrar o desenvolvimento de noções como recentidade e saciedade pelo consumo, utilizados também por Janice Caiafa (2000). A autora escreve que é comum ao capitalismo o uso da palavra superação para neutralizar as reatualizações de um passado potente, o qual impede o presente de tornar-se raso, de esgotar-se em si mesmo. Segundo ela, no capitalismo, é cada vez mais o consumo que organizará a experiência. A densidade é uma idéia que aos poucos perde lugar para um *novo* sempre (re)inventado, um *último recente superável* que parece não dar espaço à memória, ao repouso e à duração. Acreditamos que seja pertinente, no caso que examinamos, apontar para a questão da superação e do consumo que interrompe a duração, e subtrai a densidade.

O capitalismo instaura essa temporalidade reacionária em sua estética e sua política. É precisamente porque a atitude que deve organizar a experiência é, no capitalismo, o consumo, que é necessário para ele criar uma recentidade cega e surda. Vale o último – ao mesmo tempo o mais recente e o mais encaixado. Cria-se uma precariedade onde a relação de consumo é a única cabível. Consumir implica ingressar nesse tempo sem densidade, espacializado na ordem social. A arte, ao contrário, vive na duração como vimos. Ela não contesta o passado, mas um presente reacionário. O salto qualitativo não vem de se dizer diferente de alguém (que me precedeu ou não), mas (...) incorporar a diferença pura, a diferença ela mesma, diferenciar-se a cada passo e de si mesmo evitando o universal e traçando sua linha (modesta, delgada, imperceptível) de criação (CAIAFA, 2000: 50-51).

Nesse sentido, cremos que, no caso das salas de rua da Tijuca, mesmo havendo a dimensão do lucro sempre presente no mercado exibidor, a duração da espetação cinematográfica lá ocorrida possibilitava a vivência de fatores inscritos em todo o espaço citadino, com todas as potencialidades que a diversidade ativa de seus transeuntes e a profusão de elementos urbanos podem proporcionar. No ritual de ir ao

cinema no passado do bairro, parecia haver de fato a criação e a promoção da diferença; chances de entrar em contato com a miríade de elementos variáveis do ambiente urbano.

Contudo, apesar de tantas categorias que diferenciam os tipos de cinemas da Tijuca, a partir das entrevistas notamos que – no *shopping* ou na rua, brusca ou densa, à mercê ou não de um imediatismo e da saciedade pelo consumo – a experiência de especiação cinematográfica ainda guarda um lugar importante na vida dos moradores e *habitués* do bairro; seja nas lembranças dos usos da Segunda Cinelândia Carioca, seja nos novos hábitos de freqüentação ao *multiplex*. Isso reforça a idéia de que o cinema, equipamento coletivo de lazer, promoveu e promove na Tijuca variados graus e momentos de sociabilidade urbana, usos variados dos espaços citadinos e criação constante de laços entre as pessoas.

## Considerações finais

Ao tratar da especiação cinematográfica que se realiza na Tijuca desde 1907, este trabalho de inspiração etnográfica buscou investigar elementos e acontecimentos que produziram a Segunda Cinelândia Carioca. Além disso, examinamos os hábitos de ontem e hoje no bairro, ligados direta ou indiretamente ao cinema; as diversas maneiras de apropriação e configuração desse espaço urbano; e os laços de sociabilidade engendrados no território.

As entrevistas realizadas e a observação participante formaram um vasto material de pesquisa que se somou a dados obtidos em consultas a arquivos, fotografias, base bibliográfica específica e matérias jornalísticas. Através dos depoimentos dos informantes tivemos a oportunidade de estudar alguns circuitos e desdobramentos sociais, culturais e econômicos da cidade do Rio de Janeiro e da Tijuca e suas implicações na formação de um mercado exibidor baseado em salas de cinema de rua. O objetivo foi olhar o passado e agenciá-lo com o presente (e as possibilidades falíveis do futuro), numa conexão de onde parecem ter emergido lamentações nostálgicas, mas também *otimismo crítico* (DELEUZE, 1992: 93; CAIAFA, 2000; 2007), relatos sobre encontros, produção de desejo e apostas em continuidades ou rupturas.

Neste esforço de escrever sobre algo que concretamente não existe mais, isto é, os cinemas da Praça Saens Peña, tentei não historicizar o panorama da exibição no bairro, mas seguir aquilo que Deleuze (1992), apoiando-se em Nietzsche e Charles Peguy, intitula de *remontagem dos acontecimentos passados*, o que parece ser uma aposta mais no “devir” do que num processo histórico.

É que cada vez mais fui sensível a uma distinção possível entre o devir e a história. Nietzsche dizia que nada de importante se faz sem uma “densa nuvem não histórica”. Não é uma oposição entre o eterno e o histórico, nem entre a contemplação e a ação: Nietzsche fala do que se faz, do acontecimento mesmo ou do devir. O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estados de coisa, mas o acontecimento em seu devir escapa à história. A história não é a experimentação, ela é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história. Sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica. Num grande livro de filosofia, *Clio*, Peguy explicava que há duas maneiras de considerar o acontecimento, uma consiste em passar ao longo do acontecimento, recolher dele sua efetuação na história, o condicionamento e o apodrecimento na história, mas outra consiste em remontar o

acontecimento, em instalar-se nele como num devir, em nele rejuvenescer e envelhecer a um só tempo, em passar por todos os seus componentes ou singularidades. O devir não é história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de “devir”, isto é, para criar algo novo (DELEUZE, 1992: 210-211).

Portanto, tentando passar por “componentes e singularidades”, este trabalho se balizou nas experimentações, minhas e dos informantes, e na demonstração de alguns elementos e atravessamentos que podem ter constituído a Cinelândia da Tijuca e os usos que moradores e *habitués* do bairro fizeram dos equipamentos coletivos de lazer voltados à exibição, localizados à beira das calçadas. Tivemos a oportunidade de observar as extinções que se deram no ambiente da Praça Saens Peña e igualmente as mutações nos hábitos de espectação do local; consideramos aqui a força e a consistência das reminiscências de cada depoimento.

Apesar deste trabalho não ter pretendido historicizar a existência da Segunda Cinelândia Carioca e as práticas de espectação desempenhadas na Tijuca – de maneira a universalizar e a interpretar o objeto – é imperativo ressaltar que houve um cruzamento entre Comunicação e História (e, de momento, entre ambas com a Antropologia Urbana, no que se refere pelo menos às metodologias de pesquisa e escritura). Tendo em vista a diferenciação que Ana Paula Goulart Ribeiro e Micael Herschmann (2008) fazem entre História da Comunicação e História da Mídia, não se pretendeu aqui realizar uma história do cinema industrial contemporâneo enquanto meio de comunicação.

(...) é preciso enfatizar uma diferenciação importante (...): História da Comunicação e História da Mídia (ou dos Meios de Comunicação) não são exatamente a mesma coisa. (...) Comunicação é um conceito muito amplo, que, a princípio, pode englobar todas as formas de interação social, inclusive as comunicações interpessoais. Se considerarmos a comunicação como produção de sentidos socialmente compartilhados, o conceito quase se confunde com o de linguagem. Partindo desse pressuposto, a História da Comunicação englobaria, além das mudanças dos meios de comunicação, propriamente ditas, uma gama de outras possibilidades – estudo das transformações dos sistemas orais, da moda, da arquitetura etc (...) Meios de comunicação de massa ou mídias, por sua vez, não se constituem em conceitos abstratos. Os meios são tecnologias que vêm se desenvolvendo e ganhando novos usos em contextos históricos determinados. (...) O que se constata – mas pouco se discute no meio acadêmico – é que construir um trabalho no âmbito da História da Comunicação (ainda que a partir de um objeto de estudo bastante delimitado) implicaria um empenho, por parte dos pesquisadores, na articulação de inúmeras informações, não só de diferentes esferas, sejam elas econômicas, social, cultural e política, como também de distintos âmbitos – individual e coletivo. Ou melhor, exigiria a elaboração de

estratégias metodológicas que permitissem correlacionar e analisar a dinâmica da vida social como um todo (RIBEIRO e HERSCHMANN, 2008: 16-17).

Não esteve no escopo desta dissertação, por exemplo, o desenvolvimento das tecnologias de exibição, a evolução técnica de seus aparatos, por mais que tivéssemos tentado dar conta de dados e transformações do mercado cinematográfico, os quais podem ter determinado ou ocasionado posturas do público, intervenções na cidade e na organização sociocultural em torno do cinema e da espectação. Assim, a preocupação central foi apresentar um panorama social e urbano no qual vários atores e elementos não-humanos co-funcionaram e co-funcionam, numa constante re-elaboração. Nesse esforço, as memórias dos entrevistados, minha observação participante e as informações empíricas utilizadas, constituíram dados de uma pesquisa etnográfica como “método-pensamento” (CAIAFA, 2007: 138), onde “se evidenciam com nitidez as marcas de uma produção coletiva” (CAIAFA, 2007: 150).

Para examinar os primórdios da prática da espectação cinematográfica na Tijuca, especialmente em volta da Praça Saens Peña – que conforme verificamos é o ponto nodal do bairro –, partimos essencialmente de documentos e fotografias antigas, já que poucos entrevistados chegaram a conhecer os cinemas que formavam o gérmen da Segunda Cinelândia Carioca. Vimos que esses cinemas iniciais (com formatos pouco confortáveis e onde palco e tela estavam associados) localizaram-se principalmente ao longo da Rua Haddock Lobo para só depois se concentrarem na Praça e adjacências. Quando tratamos do momento em que as salas de exibição passaram a seguir o padrão *movie palace* em suas estruturas arquitetônicas ou se definiram como poeirinhas, pudemos recorrer às experiências de entrevistados idosos. Pudemos contar com as memórias dessas pessoas que, quando novas, acompanharam a consolidação da Cinelândia da Tijuca, seus ápices de qualidade e fama e os fechamentos que outros informantes mais jovens também presenciaram.

Entre os idosos, o antigo projecionista do Olinda, Wilson, pôde nos auxiliar fornecendo informações interessantes sobre a espectação nesse cinema, que fora considerado o maior da América Latina. Ao mesmo tempo, falou a respeito das condições de trabalho para quem encontrava no mercado exibidor seu sustento. Dona Janete, seu Danilo, seu Murilo e dona Juvelcina, os informantes mais velhos, ao lado de

Wilson, nos mostraram o panorama e o ambiente social e cultural das fases áureas da Saens Peña, por volta da metade do século XX.

Já os entrevistados mais jovens, como Lili, Alcides, Rosane, Tuca, Antônio, Mônica, Márcio e João Guilherme, por exemplo, acenaram para os usos dos cinemas *movie palaces* e poeiras e das salas mais modernas que foram surgindo no cenário. Seus depoimentos englobam indicações sobre mudanças na mentalidade das platéias que abordamos no último capítulo, além de argumentos e apontamentos que respondem às inquietações relacionadas à decadência urbana da Praça e do bairro da Tijuca. Também foram notáveis as falas de Hernani Heffner e Francisco Pinto, que nos indicaram posicionamentos do mercado do cinema carioca, e brasileiro, e as implicações dessa realidade na jornada da Cinelândia Tijuca.

Tentamos atestar ao longo do texto – partindo da relação entre rua, pessoas e exibição cinematográfica – que o ambiente urbano é o local privilegiado para o convívio entre estranhos. Nele, o papel de outrem na produção de nossas subjetividades nos leva a um “tornar-se”, a uma aposta no “devir” (DELEUZE, 1992 ; CAIAFA, 2007), isto é, nas transversalidades que nos induzem a uma “experiência de alteridade e transformação” (CAIAFA, 2007: 119). E acreditamos que através desses encontros e misturas citadinos – que, em alguma medida, dessegregam o familiar e o homogêneo nos espaços coletivos – há a possibilidade de construção da diversidade, a qual ora segue produzindo a diferença, ora segue passiva e associada à manutenção de certos tradicionalismos, localismos e, conforme pudemos notar nos depoimentos, a bairrismos e evitações do outro.

Ressaltando Félix Guattari e Suely Rolnik (2005) e seu pensamento sobre a existência de uma circulação da subjetividade nos conjuntos sociais, buscamos tratar essa noção de subjetividade como uma engrenagem “essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares” (GUATTARI e ROLNIK, 2005: 42). No trilha desses autores, tiramos que a subjetividade é produzida coletivamente e por meio de relações não fundantes entre vários elementos, entre eles “o universo de circulação na cidade” (GUATTARI e ROLNIK, 2005: 43).

Assim, quando tratamos as situações de especiação cinematográfica na Tijuca, as mudanças no contexto sócio-urbano, os desenlaces das tradições, os modos de vida da população do bairro e o contato dos usuários com os espaços construídos dos cinemas, à beira das calçadas ou no *shopping*, falamos em vetores que tiveram e têm

suma importância nos fluxos de desejo, na mobilização de afetos e na formação de memórias, em constante variação e redefinição nos processos de subjetivação; vetores igualmente ativos nos variados tipos de ocupação e apropriação urbanas e laços de sociabilidade processados no local.

O papel do cinema de rua na Tijuca foi fundamental para a efetivação de vínculos entre os moradores e transeuntes entre si e com o bairro. A própria sedimentação da Praça Saens Peña como espaço mais importante daqueles arredores dependeu de certa maneira dos desdobramentos ligados ao mercado exibidor da área. Tais equipamentos coletivos de lazer acompanharam as transformações urbanas e as redefinições estruturais das redondezas. As re-configurações da área – que como vimos foram trazidas por novas perspectivas do uso dos espaços, obras públicas, interferência maciça de meios de transporte como o metrô, novas realidades econômicas e outros tipos de relação entre meios de comunicação e cidade – estiveram presentes nos momentos de inaugurações e fechamentos dessas salas de projeção de filmes.

Ao observarmos os dados etnográficos referentes à derrocada da Cinelândia da Tijuca e o surgimento de novas maneiras de ir ao cinema, agora no Kinoplex, consideramos que não apenas as calçadas do bairro perderam um de seus fatores de coloração. Por mais que os entrevistados comentem as maravilhas atuais, em cada fala reconhecemos que a perda foi sentida também pelo público fiel das salas de exibição de rua, como se ele tivesse sido expulso dos cinemas algumas vezes.

Entre as expulsões, destacamos a extinção do local físico da espetação cinematográfica nos arredores da Saens Peña, após o encerramento dos *movie palaces* e poeiras. Entendemos também que concomitante aos fechamentos, e até um pouco antes deles, as platéias foram de certa forma expulsas do cinema de rua pelo encarecimento desse lazer (antes popular, apesar de alguns aspectos luxuosos). Viram a espetação cinematográfica se transformar numa atividade elitizada, por causa dos consideráveis aumentos nos preços dos ingressos e das dificuldades de acesso, principalmente nos *multiplex* encaixotados em locais demarcados de consumo e lazer. Em outro momento, o público parece ter perdido cinemas como Carioca, América, Bruni e Tijuca 1 e 2, entre tantos outros, no instante em que as telas pequenas de TVs domésticas e aparelhos miniaturizados emergem soberanos nos cotidianos. Deste modo, esmaece igualmente o encontro com desconhecidos, no ambiente das calçadas, para compartilhar, coletivamente, produções fílmicas.

Logo, de espaço de circulação intensa – onde o cinema estava presente – a local de trajetos basicamente demarcados pelo consumo popular e vai-e-vem apressado durante o dia, e por uma condição fantasmagórica de abandono durante a noite, a Praça Saens Peña nos aparece hoje esmorecida. Perdeu uma parte constitutiva importante de seu tônus vital, por razões quase inexoráveis, conforme pudemos constatar.

Em todo o trabalho de investigação que nos trouxe o cenário dos cinemas de ontem e de hoje na Tijuca, o que se descreve são apropriações diferenciadas dos espaços de circulação do bairro, onde antes existiam salas de cinema. Notamos também modificações na própria relação entre espectador e salas de exibição, as quais requerem novos manejos justamente porque estão amparadas por elementos que exigem a utilização de aparatos tecnológicos, apontando para posturas que, como se constata, distanciam-se dos velhos costumes de uso dos cinemas de rua da região.

No compartilhamento das vivências dos outros e de minhas próprias experiências como pesquisadora, antiga usuária da Segunda Cinelândia Carioca e moradora da Tijuca, a força mnemônica, com suas recriações, pôde ter funcionado como um tipo de “resistência”, entre tantos demais “pontos de resistência” que se disseminam e atravessam todas as “redes de poder” (FOUCAULT, 2006: 106); não se opondo, mas se contrapondo e trazendo possibilidades de escapar ao elogio da inovação constante, que é um fator indispensável ao capitalismo e que, de alguma maneira, trabalhou pelo fechamento das salas de rua da Tijuca.

Rememorar e contar lembranças são ações que possibilitam rever acontecimentos pessoais e coletivos, agenciando-os, confrontando-os com o presente. E, a partir dessa prática de ativação da memória, é possível retomar centelhas para a criação de algo novo, que produz escapes e que traz não a revelação de um passado esquecido saudoso, mas o acionamento de um passado ainda potente, inscrito na duração, capaz de entrar em conexão com o presente e de atuar qualitativamente na visualização de outros “mundos possíveis” (CAIAFA, 2007: 120).

Mundos possíveis que nos ponham em co-funcionamento com aquilo que é virtual e potencial a nós. A memória re-apanhada e viva pode funcionar como um agente em prol da inclusão, em nossa própria experiência, daquilo que está à margem. Nesse *deixar-se afetar* pelas reminiscências (que hoje trazem outras idéias acerca do já vivido, sempre em construção) e pela memória incutida no espaço concreto das cidades, talvez consigamos ir transversalmente aos poderes e seus jogos de força, à identidade,



ao nosso lugar demarcado, provocando – conforme concebe Foucault (2006) ao falar da mobilidade e da transitoriedade dos pontos de resistência – pequenas rupturas e reagrupamentos, “clivagens que se deslocam” (FOUCAULT, 2006: 107), atravessamentos, tomando para si um pouco do papel e da ação de um “interlocutor irreduzível” (FOUCAULT, 2006: 106).

## Referências Bibliográficas:

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPP, 2006.

ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARROS, José D' Assunção. *Cidade e história*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. vol. 1.

BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

\_\_\_\_\_. *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

\_\_\_\_\_. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnicas e poder*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor G. e MONETA, Carlos Juan. (coords.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

CARDOSO, Elizabeth Dezouzart e outros. *História dos bairros: memória urbana – Tijuca*. Rio de Janeiro: Index, 1984.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Tradução: Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1978.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970 - 1982*. Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Espinosa: Filosofia prática*. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Tradução: Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução: Roberto Machado e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 5.

\_\_\_\_\_e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 2005.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, Record, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_ e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KLEIN, Naomi. *No logo*. Barcelona: Paidós, 2001.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

MAIA, Antonio. *Tijuca: apontamentos para a história do “aristocrático bairro”*. Rio de Janeiro: Nossa Tijuca em Revista, 1984.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cultura das cidades*. Tradução: Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau (coord.). *História da vida privada no Brasil: República, da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Vol. 3.

OLIVEIRA, Lili Rose Cruz. *Tijuca de rua em rua*. Rio de Janeiro: Rio, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RIO, João do [Paulo Barreto]. *A alma encantadora das ruas*. Org.: Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. vol. 3.

SANTOS, Alexandre Mello e outros. *Quando memória e história se entrelaçam: A trama dos espaços na Grande Tijuca*. Rio de Janeiro: Ibase, 2003a.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2004.

\_\_\_\_\_. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Tradução: Laureano Pelegrin. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SUNKEL, Guillermo (coord.). *El consumo cultural en América Latina*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_ e KUSCHNIR, Karina (orgs). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VELHO, Otavio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução: Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

VIEIRA, João Luiz e PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950*. Rio de Janeiro, 1982.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

### **Capítulos e artigos em livros:**

CANCLINI, Néstor García. *Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano*. In: CANCLINI, Néstor G. e MONETA, Carlos Juan (coords.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

CARDOSO, Elizabeth Dezouart. *A Praça Saens Peña através do tempo*. In: SANTOS, Alexandre Mello e outros. *Quando memória e história se entrelaçam – A trama dos espaços na Grande Tijuca*. Rio de Janeiro: Ibase, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Apresentação*. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DANEY, Serge. *Gertrud*. In: DANEY, Serge. *Ciné Journal*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1998. vol. II (1983 - 1986).

FOUCAULT, Michel. *A sociedade disciplinar em crise*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Vol.4. Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Outros espaços*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Vol.3. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *Preface*. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

GUATTARI, Félix. *O divã do pobre*. In: BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.

HERSCHMANN, Micael e TROTTA, Felipe. *O apadrinhamento no mundo do samba como uma significativa estratégia de mediação – entre a roda e o mercado*. In: CAIAFA, Janice e ELHAJJI, Mohammed (orgs.). *Comunicação e sociabilidade: cenários contemporâneos*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

PARK, Robert Ezra. *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano*. Trad.: Sérgio Magalhães Santeiro. In: VELHO, Otavio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart e HERSCHMANN, Micael. *História da comunicação no Brasil: um campo em construção*. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Comunicação e História: interfaces e novas abordagens*. Rio de Janeiro: Mauad X: Globo Universidade, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau (coord.). *História da vida privada no Brasil: República, da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3.

SIMMEL, Georg. *A metrópole a vida mental*. Tradução: Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otavio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.

SUNKEL, Guillermo. *Explorando el territorio*. In: SUNKEL, Guillermo (coord.). *El consumo cultural en América Latina*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

TORRES, Lilian de Lucca. *Programa de paulista: lazer no Bexiga e na Avenida Paulista com a Rua da Consolação*. In: MAGNANI, José Guilherme C. e TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

XAVIER, Ismail. *Prefácio à edição brasileira*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

#### **Teses, dissertações e artigos em anais de congressos:**

CAIAFA, Janice. *Uso e consumo no metrô do Rio de Janeiro*. Trabalho apresentado no ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Sociabilidade” do XVI Encontro da Compós, na UTP, Curitiba, PR, em junho de 2007.

\_\_\_\_\_. *Tecnologia e sociabilidade no metrô*. Trabalho apresentado no ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Sociabilidade” do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

FERRAZ, Talitha Gomes. *Cinema de rua e construção de memórias no espaço urbano da Praça Saens Peña*. In: *Anais do IV Congresso Nacional de História da Mídia*, Niterói, 2008.

FERRAZ, Talitha Gomes. *Experiências de espetação cinematográfica e ocupação urbana: a prática de sociabilidade no caso dos cinemas da Tijuca*. In: *Intercom 2008 Anais - Mídia, ecologia e sociedade*. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, 2008.

FERRAZ, Talitha Gomes. *Espectação cinematográfica e sociabilidade na Tijuca: memórias para uma ocupação urbana criadora*. In: *Anais do Coneco 3 - Dispositivos e Resistências*. Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação - Coneco 3, Rio de Janeiro - Uerj, 2008.

GAMA, Renato da. *Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro: a conquista de uma identidade arquitetônica (1928-1941)*. 1998. Dissertação (Mestrado) – FAU/ UFRJ.

MENOTTI, Gabriel. *Através da sala escura: dinâmicas espaciais de consumo audiovisual, a sala de cinema e o lugar do VJing*. 2007. Dissertação (Mestrado) – PUC-SP.

#### **Textos em periódicos:**

*A Tijuca está abandonada pelas autoridades*. Tijuca News, Rio de Janeiro, abril de 1988.

*A Tijuca depois do Metrô: moradores debatem novo bairro.* Jornal A Boa Praça. Informativo da Associação dos Moradores e Amigos da Praça Saens Peña- Amoapra, Rio de Janeiro, julho de 1982.

*A última sessão do Olinda.* Despedida vazia do “cine monstro”. O Jornal, Rio de Janeiro, setembro de 1972.

ARAÚJO, Flavio. *Tijuca perde seu mais antigo cinema: O América*, inaugurado em 1918, sucumbe à concorrência dos shoppings, fecha para obras, mas não deve voltar a exhibir filmes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1997.

*Art-Palácio da Tijuca fechado por falta de segurança.* O Globo, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1989.

BÁRBARA, Danúsia. *Uma questão de progresso.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1977. Caderno B.

BARROS, Luiz Alípio de. *Circuito, programação e distribuição.* Última Hora, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1973.

BUTCHER, Pedro. *Qualidade encolhe com a tela.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1997.

CABALLERO, Mara. *Enfim, houve mesmo a última sessão de cinema.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1977. Caderno B.

*Cadê Nosso parque?.* Jornal A Boa Praça. Informativo da Associação dos Moradores e Amigos da Praça Saens Peña – Amoapra, Rio de Janeiro, setembro de 1982.

*Câmara aprova cadeira numerada em cinemas:* Lei, caso sancionada pelo prefeito, valerá para teatros e outras casas de espetáculos. O Globo, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1996.

*Cinema Olinda.* O Globo, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1972.

*Cinema Olinda começa a ser demolido em setembro.* Correio da Manhã, Rio de Janeiro, agosto de 1972.

*Cine Rio apresenta o último filme.* Última Hora, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1978.

*Cines pedem socorro.* Última Hora, Rio de Janeiro, 21 de março de 1973. Coluna Hora H.

*Da platéia:* Tijuca Palace 1. Abuso e desrespeito. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1985.

*De volta à Tijuca, os velhos tapumes do Metrô.* Tijuca News, Rio de Janeiro, abril de 1988.



*Deu Certo: a comunidade venceu.* Jornal A Boa Praça. Informativo da Associação dos Moradores e Amigos da Praça Saens Peña – AMOAPRA, Rio de Janeiro, julho de 1982.

DUARTE, Alessandra. *Rio que mora no cinema*: corrente de e-mails com fotografias de antigas salas da cidade se espalha pela internet. O Globo, Rio de Janeiro, 19 de julho de 2008. Segundo Caderno.

*Ecad ganha disputa judicial com exibidores de cinema*: Art Filmes acaba com Art-Tijuca e presidente da empresa diz que mais salas poderão ser fechadas. O Globo, Rio de Janeiro, 31 de maio de 1999.

*Enfim, inaugura-se um cinema.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1983.

FARIA, Marcos Ribas de. A morte do leão. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1977. Caderno B. (Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro)

*Filme de Petri inaugura esta noite o primeiro cinema de arte da Tijuca.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 de março de 1973.

FIRME, Márcia Penna. *Aprovado no teste.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1988.

FRANCIS, Ed. *Tijuca com mais cinemas.* Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1982.

*Hoje, a última sessão de cinema no “Rio”, da Tijuca.* O Globo, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1978.

João, Alberto. *Cinemas para Grande Tijuca*: jovem faz comunidade na internet pedindo a criação de salas do Grupo Estação. O Globo, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 2008. Caderno de Bairro Tijuca.

*Jornal do Tijuca Tênis Clube.* Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro de 1999, n° 46.

\_\_\_\_\_. *Rio de Janeiro, março de 1999, n° 47.*

\_\_\_\_\_. *Rio de Janeiro, abril de 1999, n° 48.*

\_\_\_\_\_. *Rio de Janeiro, maio de 1999, n° 49.*

KASTRUP, Virgínia. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo.* Revista Psicologia e Sociedade, Porto Alegre, abril de 2007, vol. 19, n° 1.

*Poucos assistiram ao fim do Cinema Olinda.* O Globo, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1972.

*Prédios comerciais no lugar de cinemas.* O Estado de S.Paulo, São Paulo, 28 de janeiro de 1977.

*Revista da Semana.* Rio de Janeiro, 8 de maio de 1915.

*Revista da Semana.* Rio de Janeiro, 14 de abril de 1917.

*Revista da Semana.* Rio de Janeiro, 1944.

*Segurança e Higiene faltam em grandes cinemas, diz Comissão.* O Globo, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1972.

*Studio-Tijuca: cinema de Arte chega à zona norte.* O Globo, Rio de Janeiro, 9 de março de 1973.

*Teto de cinema cai com filme dos Trapalhões.* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1989.

*“Uma noite no ano 43” abre o Cinema III, na Tijuca.* O Globo, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1975.

*Uma reforma de Cr\$ 20 milhões no velho Cine Art-Palácio.* O Globo, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1982.

VIEIRA, João Luiz e PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *Cinemas da Metro e a dominação ideológica.* Filme Cultura, n° 47, agosto de 1986.

#### **Acervos, bibliotecas e arquivos iconográficos pesquisados:**

Acervo da Divisão de Monumentos e Chafarizes da Fundação Parques e Jardins da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Acervo de imagens do Grupo Severiano Ribeiro.

Acervo do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP).

Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).

Agência O Globo/ Banco de Imagens.

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ).

Biblioteca da Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ).

Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Biblioteca do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB-Rio).

Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ (CFCH-UFRJ).

Biblioteca Marina São Paulo de Vasconcelos do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ (IFCS-UFRJ).

Biblioteca Nacional (BN).

### **Catálogos:**

Festival do Rio 2007/ Rio de Janeiro Int'l Film Festival. *Guia do RioMarket do Festival do Rio 2007*. Rio de Janeiro, 2007.

### **Documentos eletrônicos:**

ALENCAR, Emanuel. *Rabicho da Tijuca será repassado à concessionária Metrô Rio*. O Globo on line, 13 de novembro de 2008. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/11/13/rabicho\\_da\\_tijuca\\_sera\\_repassado\\_concessionaria\\_metro\\_rio-586399443.asp](http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/11/13/rabicho_da_tijuca_sera_repassado_concessionaria_metro_rio-586399443.asp) . Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

CAIAFA, Janice. *Ouro, Bichano, Enxamear*. São Paulo: Revista Trópico/ UOL. Coluna Três Palavras. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2621,1.shl> . Acessado pela última vez em janeiro de 2009.

CAVALLIERI, Fernando e LOPES, Gustavo Peres. *Índice de desenvolvimento social – IDS: comparando as realidades microurbanas da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos da Prefeitura do Rio de Janeiro, abril de 2008. Disponível em: [www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/arquivos/2394\\_%C3%ADndice%20de%20desenvolvimento%20social\\_ids.PDF](http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/arquivos/2394_%C3%ADndice%20de%20desenvolvimento%20social_ids.PDF) . Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

CUNHA, Neiva Vieira (org.). *Histórias de favelas da Grande Tijuca contadas por quem faz parte delas*: Projeto Condutores(as) de Memória. Rio de Janeiro: Ibase; Agenda Social Rio, 2006. Disponível em: [www.ibase.br](http://www.ibase.br) . Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

DAMASCENO, Natanael. *Mulher é atingida por bala perdida na Tijuca*. O Globo on line, 27 de julho de 2008. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/07/24/mulher\\_atingida\\_por\\_bala\\_perdida\\_na\\_tijuca-547403152.asp](http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/07/24/mulher_atingida_por_bala_perdida_na_tijuca-547403152.asp) . Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

HENRIQUES, Leandro e PETTI, Guilherme. *O papel do design gráfico: a identidade visual da cidade, Tijuca*. Rio de Janeiro: Departamento de Design Gráfico da PUC-Rio, 2004. Disponível em: [http://www.users.rdc.puc-rio.br/ednacunhalima/2004\\_1\\_1/saenspena/index.html](http://www.users.rdc.puc-rio.br/ednacunhalima/2004_1_1/saenspena/index.html) . Acessado pela última vez em janeiro de 2009.

*Homem é baleado em saidinha de banco na Tijuca*. O Globo on line, 30 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/12/30/homem-baleado-em-saidinha-de-banco-na-tijuca-587732098.asp> . Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

*Secretário faz vistoria em estacionamento na Tijuca.* O Globo on line, 18 de outubro de 2008. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/10/18/secretario\\_faz\\_vistoria\\_em\\_estacionamento\\_o\\_da\\_tijuca-586007966.asp](http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/10/18/secretario_faz_vistoria_em_estacionamento_o_da_tijuca-586007966.asp) . Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

### **Websites:**

Agência O Globo/ Banco de Imagens. Disponível em: <http://banco.agenciaoglobo.com.br/Pages/Capa>. Acessado pela última vez em janeiro de 2009.

Armazém de dados – Informações sobre a cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>. Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

Filme B. Disponível em: [www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br) . Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

Kinoplex. Disponível em: [www.kinoplex.com.br](http://www.kinoplex.com.br) . Acessado pela última vez em dezembro de 2008.

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/oaca/index.html> . Acessado pela última vez em janeiro de 2009.

Orkut. Disponível em [www.orkut.com.br](http://www.orkut.com.br) . Acessado pela última vez em janeiro de 2009.

### **Audiovisual:**

*O abecedário de Gilles Deleuze.* Tradução e Legendas: Raccord. Realização: Pierre-André Boutang. Entrevista: Claire Parnet. Produção: Éditions Montparnasse, Paris, 1988-1989. DVD. Duração: 158 minutos.

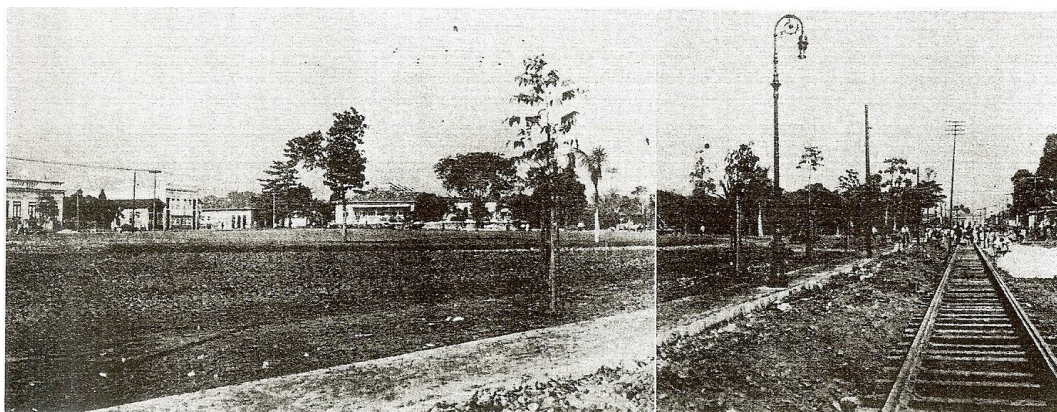
### **Material jurídico:**

Rio de Janeiro (Estado). *Decreto n° 5.627 de 25 de maio de 1982.* Dispõe sobre a utilização como áreas de lazer dos terrenos remanescentes das desapropriações do metrô e dá outras providências. Rio de Janeiro: Diário Oficial, 1982.

Rio de Janeiro (Cidade). *Projeto de Lei n°558/84, de 1° de março de 1984.* Dispõe sobre a demolição de imóveis que contenham instalações para projeções cinematográficas, de cunho comercial ou não. Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://cmrj3.cmrj.gov.br/ofc/scripts/tramitproj.asp?ano=84&numero=558&tipo=Lei> . Acessado pela última vez em janeiro de 2009.

## Anexo I) Fotografias e imagens

### Anexo I.1. Fotografias da Tijuca e da Praça Peña, seus aparatos físicos e equipamentos coletivos, ontem e hoje

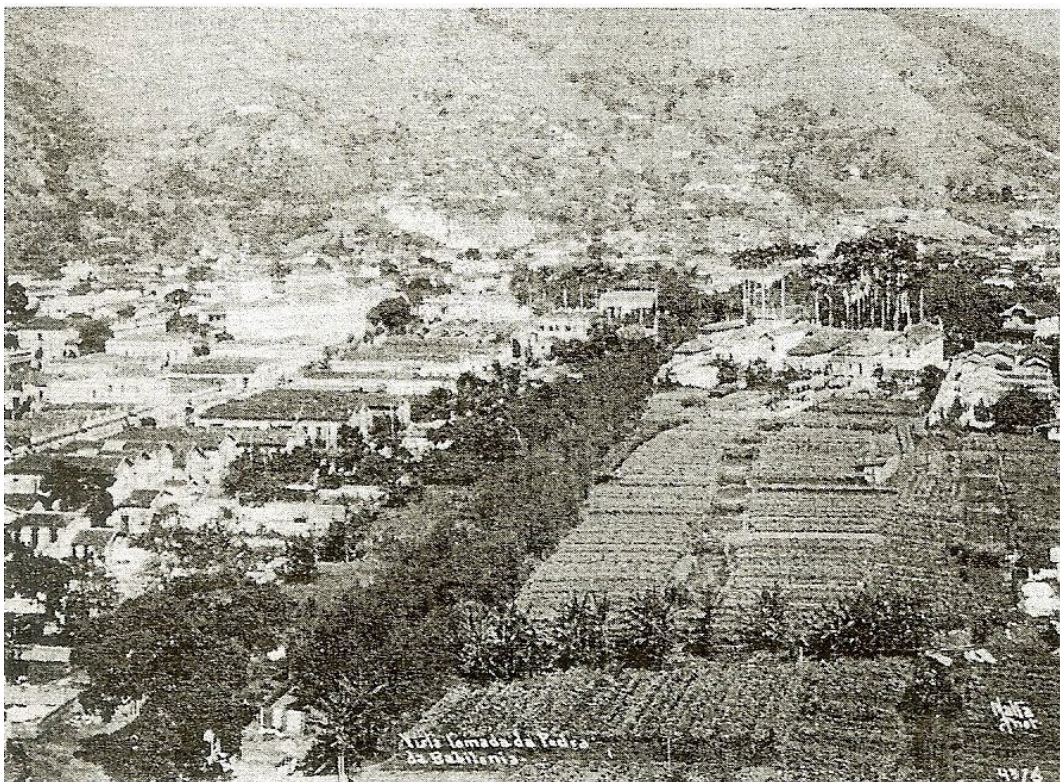


Fotografia 1 – Terreno do Largo das Chitas (Praça Saens Peña, ainda não construída), na época do ajardinamento (CARDOSO, 1984).



Fotografia 2 – Coreto da Praça Saens Peña, sem data (HENRIQUES e PETTI, 2004).





Fotografia 3 – Aspecto rural da Tijuca, vista da Pedra da Babilônia, no início do século XX. À esquerda, percebemos as seminais ruas abertas no bairro (CARDOSO, 1984).



Fotografia 4 – Rua Conde de Bonfim e Drogaria Granado (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 21.08.1917)



Fotografia 5 – Praça Saens Peña (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, sem data)





Fotografia 6 – Praça Saens Peña (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, sem data)



Fotografia 7 – Chafariz da Praça Saens Peña  
(Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, sem data)





Fotografia 8 – Funcionários do Cinema Olinda na Praça Saens Peña, com Olinda ao fundo. Seu Wilson está agachado, olhando para o chão (Acervo do entrevistado Wilson, sem data).



Fotografia 9 – Passeios na Praça Saens Peña  
(Acervo de Marcelo Mello, na coluna  
*Diz aí, Zona Norte*, do site O Globo, sem data)



Fotografia 10 – Praça Saens Peña  
(Acervo de Marcelo Mello, na coluna *Diz aí, Zona Norte*, do site O Globo, sem data)



Fotografia 11 – Café Palheta, sem data (HENRIQUES e PETTI, 2004)



Fotografia 12 – Bangalô na Praça Saens Peña onde idosos jogam cartas (Acervo próprio, outubro de 2008).



Fotografia 13 – Trânsito intenso da Praça Saens Peña. À direita, o antigo Carioca (Igreja Universal) e ao seu lado a farmácia Venâncio onde antes era o Palheta. Onde é o Shopping 344, ficava o poeira Tijuquinha. No prédio da C&A, mais à esquerda da foto, ficava o Metro. (Acervo próprio, outubro de 2008).

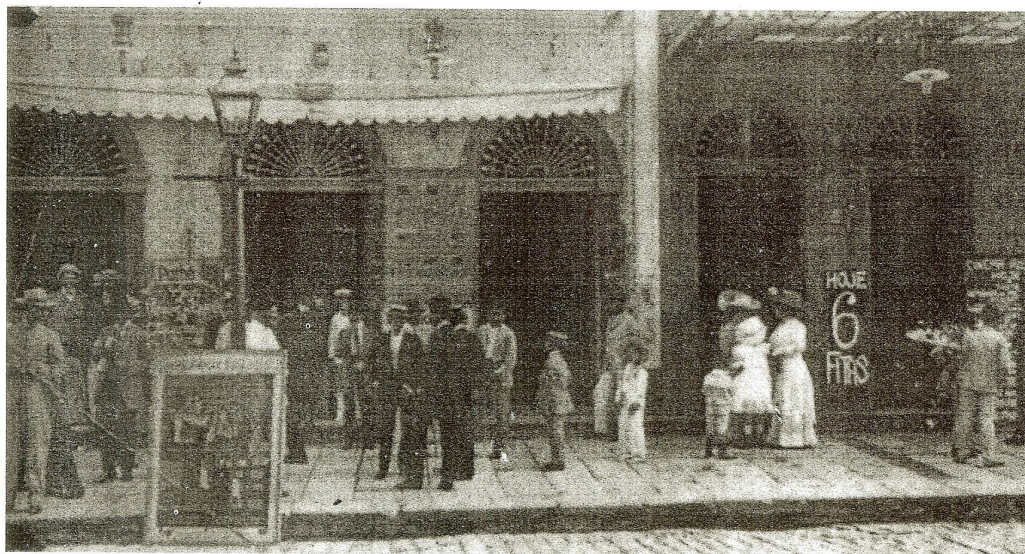


Fotografia 14 – Uma das aberturas do gradeado da Praça Saens Peña. Ao fundo, no interior da Praça, o chafariz. Mais ao fundo ainda, vemos o prédio azul e branco da C&A, antigo Metro (Acervo próprio, outubro de 2008).



## Anexo I.2. Fotografias e imagens de alguns Cinemas de Rua da Tijuca, seus elementos e situações atuais dos prédios

### Primeiros cinemas:



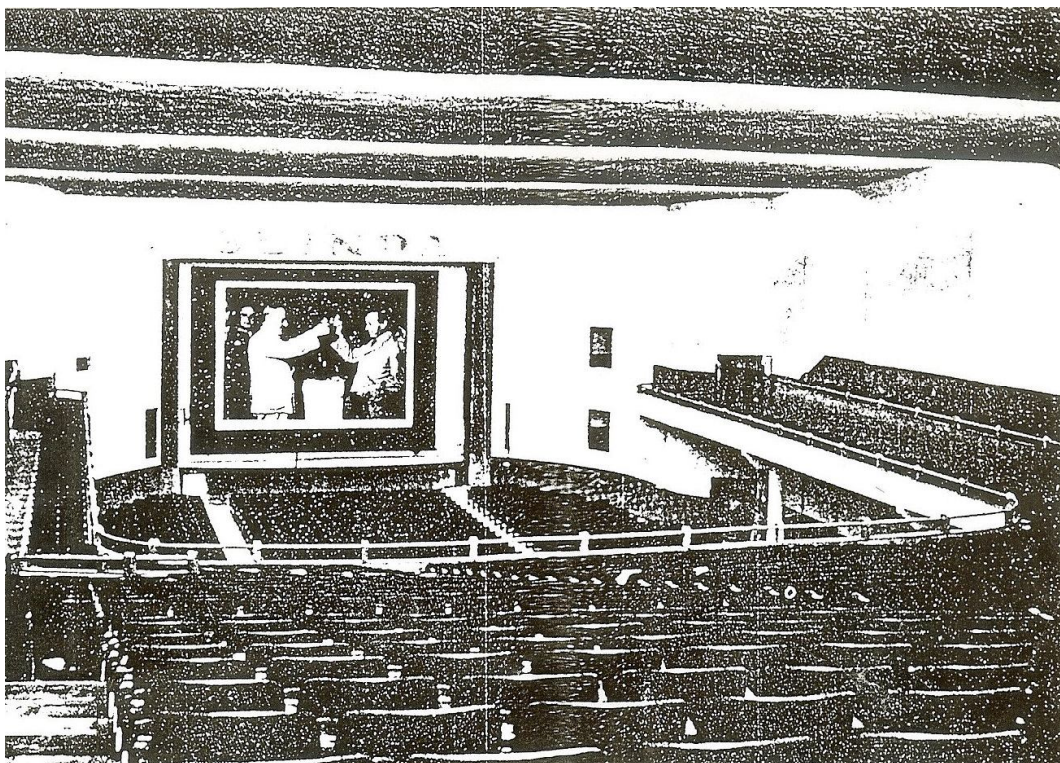
*Cine Royal e Pathé: os mais antigos da Tijuca, que surgiram por volta de 1910.*

Fotografia 15 – Primeiros cinemas da Tijuca, na Rua Haddock Lobo (CARDOSO, 1984)

### Olinda:



Fotografia 16 – Cinema Olinda, Praça Saens Peña (Acervo pessoal do entrevistado Wilson, sem data).



Fotografia 17 – Interior do Olinda, sem data (GAMA, 1998).





Fotografia 18 – Olinda e trânsito em frente (AGCRJ, sem data)



Fotografia 19 – Shopping 45, prédio construído no terreno do Olinda (Acervo próprio, outubro de 2008).





Fotografia 20 – Projecionista do Cinema Olinda na sala de projeção (Acervo pessoal do entrevistado Wilson, sem data).



Fotografia 21 – O próprio Wilson, quando jovem, na sala de projeção do Cinema Olinda (Acervo pessoal do entrevistado, sem data).

**Carioca:**



Fotografia 22 – Cinema Carioca. Rua Conde de Bonfim. (Acervo do Grupo Severiano Ribeiro, sem data).

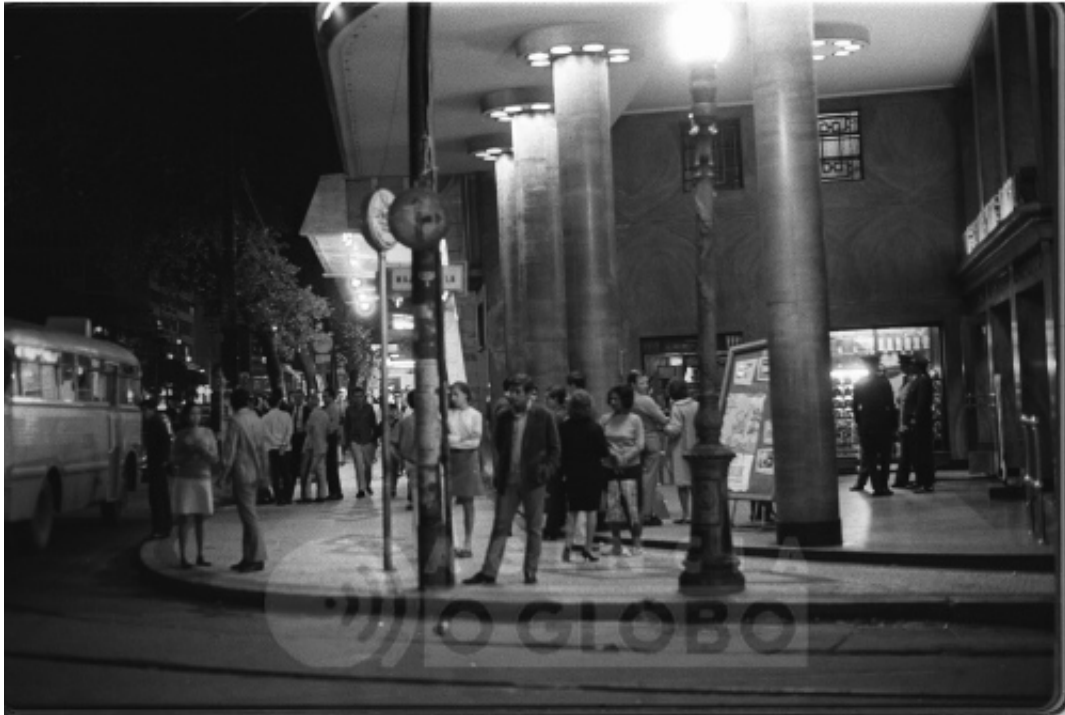




Fotografia 23 – Sala de espera e escadaria do Carioca  
(Acervo pessoal da entrevistada Janete, sem data)



Fotografia 24 – Cinema Carioca (Agência o Globo/ Banco de Imagens, 1969)



Fotografia 25 – Carioca e Rua Conde de Bonfim à noite (Agência o Globo/ Banco de Imagens, 1969)

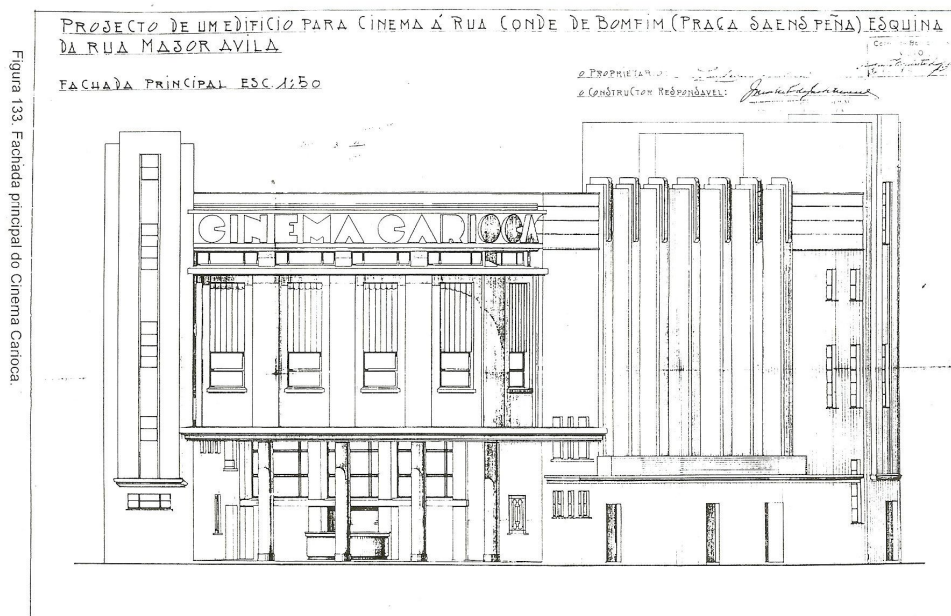


Figura 133. Fachada principal do Cinema Carioca.

Figura 1 – Planta do Carioca (GAMA, 1998)





Fotografia 26 – Prédio do Carioca atualmente ocupado pela Igreja Universal  
(Acervo próprio, fevereiro de 2009)



Fotografia 27 – Igreja Universal onde era o Cinema Carioca (Acervo próprio, fevereiro de 2009)



Fotografia 28 – Uma das vitrines laterais antes usadas para colocar cartazes de filmes (Acervo próprio, outubro de 2008)





Fotografia 29 – Vitrines antes utilizadas para cartazes de filmes, hoje usadas para anúncios da Igreja Universal (Acervo próprio, fevereiro de 2009)



Fotografia 30 – Saída lateral do Cinema Carioca atualmente inutilizada (Acervo próprio, outubro de 2008).





Fotografia 31 – Igreja Universal que ocupa o prédio *art-déco* do antigo Carioca (HENRIQUES e PETTI, 2004)

# Cinema Metro:



# "METRO-TIJUCA"

*saúda o publico do Rio!*



---

## O PROJETO DO "METRO-TIJUCA" É DE ADALBERT SZILARD

Western Electric Company  
of Brazil

ENVIA CONGRATULAÇÕES AO

### "METRO-TIJUCA"

PARA O QUAL FEZ A INSTALAÇÃO  
COMPLETA DE EQUIPAMENTOS  
DE PROJEÇÃO E SOM.



## P. KASTRUP & CIA.

INSTALOU AS MELHORES E AS  
MAIS CONFORTÁVEIS POLTRO-  
NAS ESTOFADAS EXISTENTES  
NOS CINEMAS DO BRASIL.

RIO: RUA GEN. CAMARA 102  
S. PAULO: PRAÇA JULIO MESQUI-  
TA 193



EXECUTARAM  
TODAS AS RE-  
LAS PINTURAS  
DO "METRO-  
TIJUCA"

## METRO-TIJUCA

★ PRAÇA SAENZ PENA ★



SEXTA-FEIRA  
ÀS 9 HS. da NOITE

*Grande  
Inauguração*

SERÁO ÚNICA (PREÇOS  
COMUNS) EM BENEFÍCIO  
DA CRIANÇA DA HERDEIRA ES-  
COLAR DA TIJUCA, SOB O  
PATROCÍNIO DA SRA. BEN-  
SQUITE DOWNSWORTH. SI-  
LHETES À VENDA NO DIA  
NAS BILHETERIAS DO "ME-  
TRO - TIJUCA"

Sábado sessões às  
2-4-6-8 e 10 HS.  
Domingo desde  
10 HS. da MANHÃ

**MICKEY  
ROONEY**

**ANDY HARDY MILIONARIO**  
*(The Hardys Ride High)*

Preços / 3.300 / 4.400

### A GAZ NEON PANNON LTDA..

FORNECEDORA DOS LETEIROIS  
LUMINOSOS, CONGRATULA-SE  
COM A DIREÇÃO DA METRO-  
GOLDWYN-MAYER PELA AUSPI-  
CIOSA INAUGURAÇÃO DO  
"METRO-TIJUCA"



AOS AMIGOS DA  
METRO-GOLDWYN-MAYER

QUE NOS HONRARAM COM A ES-  
COLHA PARA A EXECUÇÃO DAS  
CORTINAS E COLOCAÇÃO DE TA-  
PETES DE MAIS ESTE MAGNÍFICO  
"METRO". APRESENTAMOS AS  
MAIS CALOROSAS FELICITAÇÕES.



ANGLO BRASILEIRA  
MAPPIN STORES  
10 DE JANEIRO  
PR. DE ROTATÓRI 353

---

O "METRO-TIJUCA"  
FOI CONSTRUÍDO POR

## GRAÇA COUTO & C<sup>IA</sup> L<sup>TD</sup>

ENGENHEIROS  
ARQUITETOS  
CONSTRUTORES

RUA URUGUAIANA, 87 — TEL. 43-7170

## GASTÃO MACIEL

### CORRETOR DE IMOVEIS

(ENT. DO JORNAL DO COMÉRCIO — AV. SÃO BRANCO, 111-A — TEL. 42-2314)

CONGRATULA-SE COM A DIREÇÃO DO "METRO-TIJUCA".  
CUJO TERRENO FOI ADQUIRIDO POR SEU INTERMÉDIO

---

AS DECORAÇÕES DE ESTUQUE, INTERNAS E  
EXTERNAS, OS REVESTIMENTOS ACÚSTICOS  
DO "METRO-TIJUCA", FORAM FEITOS POR

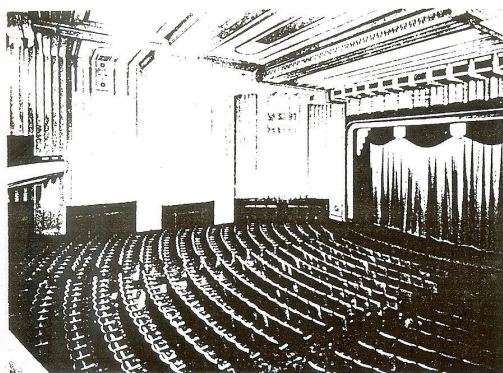
## FREYHOFFER & ALMEIDA LTDA.

RUA DOS  
ANDRADAS  
N. 125

203

Figura 2 – Cartaz da inauguração do Metro-Tijuca (GAMA, 1998)

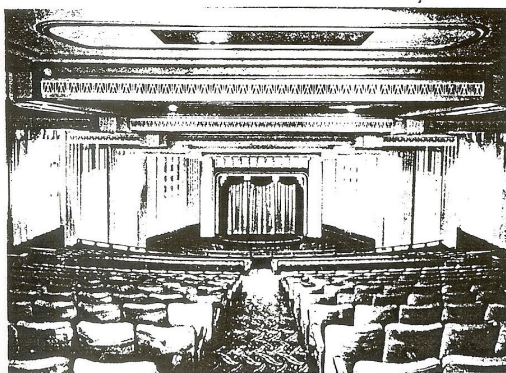
205



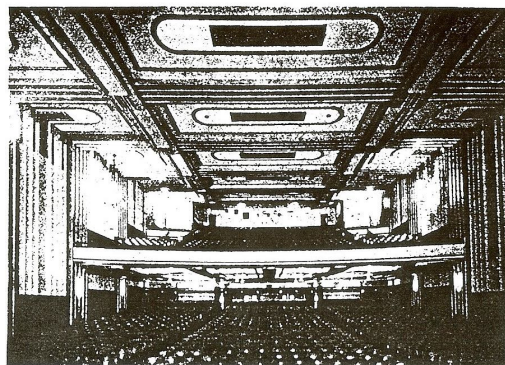
209



210



211



212

Figura 3 – Imagens do interior do Metro-Tijuca, sem data (GAMA,1998)





Fotografia 32 – Cinema Metro-Tijuca, Praça Saens Peña (AGCRJ, sem data)



Fotografia 33 – Cinema Metro-Tijuca. Atentar para os cavaletes com cartazes dos filmes à beira da calçada da Rua Conde de Bonfim (AGCRJ, sem data).



Fotografia 34 – Metro-Tijuca visto da Praça Saens Peña, à noite (Agência o Globo/ Banco de Imagens, 1969)



Fotografia 35 – Loja C&A, que ocupa o local onde funcionou o Metro-Tijuca (HENRIQUES e PETTI, 2004).

**Cinema Tijuca (também chamado Eskye e Tijuca 1 e 2):**



Fotografia 36 – Cinema Tijuca, antes de se tornar Tijuca 1 e 2 (Acervo do Grupo Severiano Ribeiro, sem data)



Fotografia 37 – Casa & Video, que foi aberta no lugar do Cinema Tijuca (1 e 2),  
na galeria Iskye (Acervo próprio, fevereiro de 2009)



**Cinema América:**



Fotografia 38 – Cinema América na sua primeira arquitetura, elaborada por Antonio Virzi.  
Sem data (GONZAGA, 1996)





Fotografia 39 – Cinema América e sua primeira reforma  
(Acervo do Grupo Severiano Ribeiro, sem data)



Fotografia 41 – Cinema América mais modernizado, já no estilo *art-déco*  
(Agência o Globo/ Banco de Imagens, 1988)



Fotografia 42 – Prédio atual do extinto Cinema América (Acervo próprio, outubro de 2008)



Fotografia 43 – À esquerda, antigo Carioca, hoje Igreja Universal. À direita, antigo América hoje drogaria. Entre os dois, Rua das Flores (Acervo próprio, outubro de 2008).





Fotografia 44 – Entrada do antigo Tijuca Palace. A outra parte, no segundo piso, é um curso pré-vestibular (Acervo próprio, fevereiro de 2009).



Fotografia 45 – Antigo hall de entrada do Tijuca Palace, hoje abandonado (Acervo próprio, fevereiro de 2009)



Fotografia 46 – Antigo hall de entrada do Tijuca Palace (Acervo próprio, fevereiro de 2009)



Fotografia 47 – Local onde funcionou o Cinema Art-Palácio, hoje loja Leader Magazine (Acervo próprio, fevereiro de 2009)

**Anexo II) Total de salas do Brasil na década de 1970:**

Ano	Número de Salas
1971	2.154
1972	2.648
1973	2.690
1974	2.676
1975	3.276
1976	3.161
1977	3.156
1978	2.973
1979	2.937

(Fonte: ALMEIDA e BUTCHER, 2003: 54)

**Anexo III) Listagem dos cinemas da Tijuca**  
**(Fontes: GONZAGA, 1996; Grupo Severiano Ribeiro)**

Pathé Cinematográfico – Rua Haddock Lobo – De outubro de 1907 a fevereiro de 1908.

Cinematógrafo Velo – Rua Haddock Lobo – De novembro a dezembro de 1907.

Cinema Uruguai – Rua Uruguai – De 1909 (mês desconhecido) a janeiro de 1910.

Royal Cinema (Depois Cinema Haddock Lobo) – Rua Haddock Lobo – Todo o ano de 1910.

Cinema Tijuca (Tijuquinha) – Rua Conde de Bonfim – De 1909 a 1966.

Cinema Íris – Rua Haddock Lobo – De dezembro de 1909 a janeiro de 1910.

Éden Cinema – Rua Conde de Bonfim – De 1909 a 1918.

Cinema Central – Rua Conde de Bonfim – De 1909 a 1912.

Cinema de J. Labanca (Pavilhão na Praça Saens Peña, provavelmente onde funcionou mais tarde o América) – Rua Conde de Bonfim – De 7 a 17 de janeiro de 1910.

Cine Teatro Velo – Rua Haddock Lobo (primeiro no nº 192 e depois 188) – De 1910 a 1954.

Cinema Haddock Lobo (antigo Royal) – Rua Haddock Lobo – De 1910 a 1965.

Clube da Tijuca – Rua Conde de Bonfim – De 1911 a 1915.

Cine-Teatro América – Rua Conde de Bonfim – De 1918 (sem precisão) a 1997.

Cinema Avenida – Rua Haddock Lobo – De 1919 a 1962.

Cinema Fábrica das Chitas – Praça Saens Peña – Década de 1910, em 1910 ou 1911.

Cine Teatro Brasil – Rua Haddock Lobo – De 1922 a 1940.

Cinema Maracanã – Rua São Francisco Xavier – De 1932 a 1964.

Cinema Paroquial Santo Afonso – Rua Barão de Mesquita – De 1940 a 1970.

Cine Teatro Olinda – Praça Saens Peña – De 1940 a 1972.

Cinema Carioca – Rua Conde de Bonfim – De 1941 a 1999.

Cine Metro-Tijuca – Rua Conde de Bonfim – De 1941 a 1977.

Cinema Santa Rita – Rua São Francisco Xavier – De 1953 a 1957.

Cine Madrid – Rua Haddock Lobo – De 1954 a 1970.

Cinema Eskye (Depois Tijuca e depois Tijuca 1 e 2) – De 1956 a 1964.

Cinema Art Palácio Tijuca – Rua Conde de Bonfim – De 1960 a 1999.

Cine Roma – Rua Mariz e Barros (fundos da Igreja Santa Teresinha) – De 1960 a 1976.

Cinema Britânia (Depois Studio Tijuca) – Rua Desembargador Isidro – De 1962 a 1973.

Cine Bruni Saenz Peña (Depois Cine Osaka) – Rua Major Ávila – De 1963 a 1971.



Cinema Tijuca (Antigo Eskye, depois Tijuca 1 e 2) – Rua Conde de Bonfim – De 1964 a 1988.

Cine Rio – Rua Conde de Bonfim – De 1965 a 1978.

Cine Comodoro – Rua Haddock Lobo – De 1967 a 1988.

Cine Tijuca Palace (Depois Tijuca Palace 1 e 2)– Rua Conde de Bonfim – De 1967 a 1982.

Cine Bruni Tijuca – Rua Conde de Bonfim – De 1968 a 1997.

Studio Tijuca (Antigo Britânia) – Rua Desembargador Isidro – De 1973 a 1981

Cine Osaka (Antigo Bruni Saenz Peña, depois Cinema Excelsior) – Rua Major Ávila – De 1973 a 1975.

Cinema 3 – Rua Conde de Bonfim – De 1975 a 1983.

Cinema Excelsior (Antigo Osaka e Cinema Bruni Saenz Peña)– Rua Major Ávila – De 1976 a 1978.

Cine Tijuca Palace 1 (Depois da divisão do Tijuca Palace) – Rua Conde de Bonfim – De 1982 a 1993.

Cine Tijuca Palace 2 (Depois da divisão do Tijuca Palace) – Rua Conde de Bonfim – De 1982 a 1992.

Cine Coper Tijuca – Rua Conde de Bonfim – De 1983 a 1988

Cinema Tijuca 1 (Depois da divisão do Cinema Tijuca) – Rua Conde de Bonfim – De 1988 a 1999.

Cinema Tijuca 2 ((Depois da divisão do Cinema Tijuca) – Rua Conde de Bonfim – De 1988 a 1999.

Cinema *Shopping* Tijuca (1, 2 e 3) – Avenida Maracanã – De maio de 1998 a agosto de 2007.

Kinoplex Tijuca (seis salas) – Shopping Tijuca, Avenida Maracanã – Inaugurado em janeiro de 2008, em atividade.